театарски гласник

19

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 19

АПРИЛ, 1982
СКОПЈЕ

СОДРЖИНА

Ристо Стефановски
КУЛТУРНО-ЗАБАВНИОТ ЖИВОТ ВО ЕДИНИЦИТЕ НА НОВ И ПОМ — — — — — — 3—11

Ристо Лазоски-Гиче
НЌ ВИКАА „РАЦИНОВЦИ“ — — — — — — 11—12

Ристо Лазаров
СЕЗОНА ШТО ЌЕ СЕ ПАМЕТИ — — — — — 13—16

12.000 „СТАПИЦИ ЗА ГЛУВЦИ“ — — — — — 16

Иван Ивановски
КОН 80-от РОДЕНДЕН НА ТОДОР НИКОЛОВСКИ 17

Илија Милчин
ЈАЗИКОТ НА НАШАТА СЦЕНА — — — — 18—19

Томислав Османли
ПРОЛЕГОМЕНА ЗА КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР — 20

Избор, превод и коментар на Владимир Милчин
ПОМАЛКУ ЦЕНЗУРА, ПОВЕЌЕ ДОБРОНАМЕРНА, НО СТРОГА КРИТИКА — — — — — — 21—24

Вукосава Донева
МАЛИНА ПОП ИВАНОВА (актерски бележник) 25—26

АКТЕРОТ Е... АКТЕРОТ Е — АКТЕР! — — — 26

ЈОВАН ХРИСТИЌ: „ЧЕХОВ — ДРАМСКИ ПИСАТЕЛ“ — — — — — — — — — — 27

Иван Ивановски
ЛУКА ПАВЛОВИЌ (ин мемориам) — — — — 27

Превод на Душко Малевски
ЗА И ПРОТИВ БРЕХТ — — — — — — — — 28—32

Иван Ивановски
ОДА ЗА АКТЕРОТ — — — — — — — — 33—35

Ристо Стефановски
ПРОФЕСИОНАЛНИ ТЕАТАРСКИ ДРУЖИНИ НА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК — — — — — — 36—44

ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО — — — — — — — 45

Превод на Славко Маринковиќ
ЛАБОРАТОРИЈА ЗА ДРАМСКИ ПИСАТЕЛИ — 46

РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИ — — 47—55

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Издавач: Драмски театар — Скопје
Печати: Графички завод „Гоце Делчев“ — Скопје

Адреса: Драмски театар, Шекспирова 15, 91 000 Скопје

(за Театарски гласник)
Цена: 10 динари
Жиро-сметка: 40100-603-149
Тираж: 1.000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ:

Блаже Алексоски, Мехди Бајрактари, Петре Бакевски, Георги Божиков, Ниче Василев, Димитар Гешоски, Дарко Дамески, Ацо Дуковски, Иван Ивановски (заменик претседател), Васил Иљоски, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Лилјана Мазева, Тодор Максимов, Џемаил Максут, Наџи Ндоци, Благоја Николов, Димитрие Османли, Томислав Османли, Јордан Плевнеш, Хараламие Поленаковиќ (претседател), Хисен Рамадани, Захарија Смаќоски, Томислав Спасовски, Димитар Станковски, Ристо Стефановски, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

РЕДАКЦИЈА:

Ристо Стефановски (одговорен уредник), Ацо Алексиев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Лила, Владимир Милчин, Горан Стефановски и Слободан Унковски.

Лектор: Јелица Инадеска
Бројот го подготви: Славко Маринковиќ

Културно-забавниот живот во единиците на НОВ и ПОМ

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Меѓу основните цели на нашата НОВ и Револуција беше вградено и настојувањето не само да се искорени стариот општествен систем и да се признае нашата национална самобитност, туку истовремено да дојде до непречено афирмирање на македонската национална култура во сите нејзини составни вредности. Оттаму произлегува дека овие две основни компоненти, всушност, се делови на една неразделна целина. Имено, вооружената борба водеше кон свои дострели, а во нејзините пазуви напоредно се развиваше и нашата култура и просвета, со активност која по својот квалитет и квантитет не беше видена во Македонија дотогаш, се будеше сознанието на нашиот народ за неговите долго оспорувани права и за големото богатство на неговата национална култура врз чии

Единаесетте фотографии што ги поместуваме со овој текст се снимени од страна на Виктор Акимовиќ во 1944 година. Ристо Стефановски доби ексклузивно право од авторот првото објавување да биде во „Театарскиот гласник". Не е дозволено никакво препечатување на фотографиите.

Село Фојница, 1944 година. — Народ на митингот и публика на една претстава

СО ОГЛЕД НА ТОА ШТО СИТЕ ЛИЧНОСТИ НА ОВИЕ ФОТОГРАФИИ НЕ СЕ ИДЕНТИФИКУВАНИ, РЕДАКЦИЈАТА НА „ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК" ГИ МОЛИ ЧИТАТЕЛИТЕ КОИ МОЖАТ ДА ПОМОГНАТ ВО ИДЕНТИФИКАЦИЈАТА ДА НИ СЕ ЈАВАТ. БЛАГОДАРИМЕ.

извориштa се напојуваа и низа други народи во минатото.

Во нашите први партизански одреди, покрај тоа што основната задача им беше да водат непоштедна борба против живата сила на окупаторот, во ниеден момент не беше запоставена и потребата секојдневните контакти со населението од најзафрлените планински села па до поголемите населби да добијат белег на политичко-културна манифестација. Имено, по вооружените судири со непријателот одредите главно влегуваа во најблиското населено место. Потоа, комесарите и партиските раководители, заедно со активистите од заднинските организации, свикуваа општонароден митинг. Прво, на него се зборуваше за целите на Револуцијата. Потоа се организираше културно-забавен настап во чија програма беа вклучени партизански песни, пригодни скечеви со актуелна содржина и друго. На крај, сите овие собири спонтано прераснуваа во општонародни веселби.

Владо Малески, меѓу другото, пишува за тоа:

Овие две фотографии се сцени од една неидентификувана пиеса прикажана во селото Фојница во 1944 година

„...Уште ми се свежи во сеќавањата оние мигови кога како молња се пренесуваше веста на населението дека тој одред, тој и тој баталјон или бригада приредиле вчудовидувачки претстави на кои партизаните „жив го фатиле Хитлер“, го казниле царот Борис и бугарските фашисти. Пееле чудесни песни за слободата, се рецитирале песни за Гоце, Јане, Ѓорче, за Тито и за Македонија. Тоа беа незаборавни часови за националниот подем во кој се создаваше и основаше нашата народна култура и традиција, во која се создаваше еден дел од нашата историја. На ваква база се развиваше нашата ангажираност на културно-просветниот план“.

Пред сè, македонскиот народ во своите пазуви имаше сочувано еден богат мозаик за своето културно битие. Со векови порано тој немаше право да го развива својот јазик, својата уметност. Но, како и во сите слични случаи низ историјата, и во нашиот случај, поробувањето не успеа да ги задуши вековните стремежи за самобитност и да го уништи она огромно богатство што се пренесуваше преку песните, преданијата, и на други начини од генерации на генерации. Во вооруженото востание — сè она што ни беше од поблиското или подалечното културно-политичко минато, вклучувајќи ја и илинденската епопеја, беше збогатено со придонесот што го даде современото револуционерно движење, то ест борбата на работничката класа на сите народи на Југославија. Затоа и нашите приредби, нашата културно-забавна програма, во НОБ беше одраз на оваа историска симбиоза. Секоја партизанска единица имаше свој пеачки и рецитативен хор, ентузијазирани рецитатори, инструменталисти и драмска секција со посебен уметничко-популарен и пригоден репертоар.“

Интересни се и формите низ кои се одвиваше културно-забавниот живот во единиците на НОВ и ПОМ. Впрочем, за тоа, како и за низа други дејности во врска со културно-забавниот живот, сликата ќе биде позаокружена ако се наведат народните цитати или малку послободно интерпретираните искажувања на современиците, чии имиња се наведени во библиографијата на овој прилог. Според нив, на пример, во секоја чета за културно-просветна работа бил задолжен комесарот, додека за културно-просветната работа во водот — делегатот на политичкиот комесар.

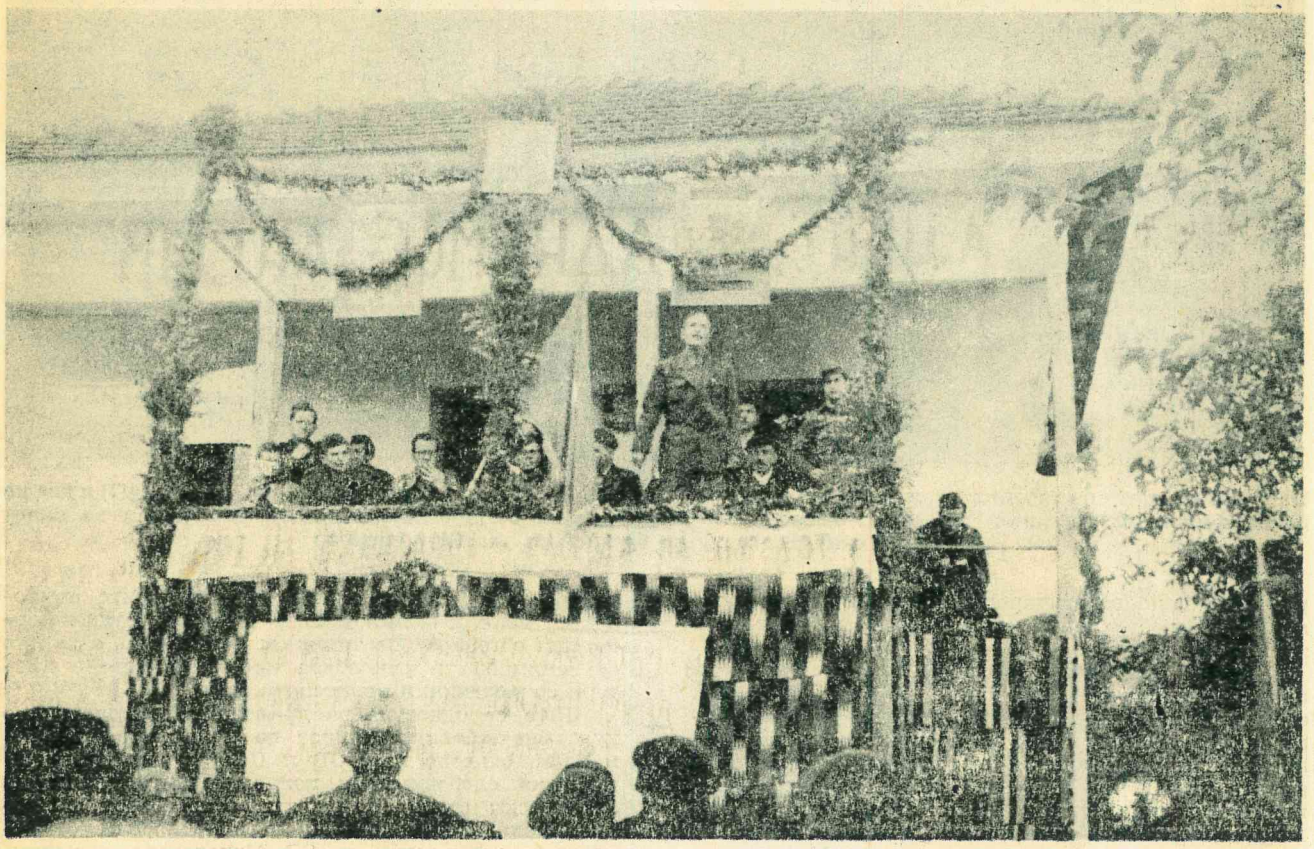
Комесарот беше најактивен во работата со народот по селата, на собирите, состаноците и сл. Неговата задача беше и да ги ангажира борците, покрај војничките и политичките работи, да исполнуваат и некоја општествена должност. А таа најчесто имаше културно-просветен карактер.

Познато е дека во културно-просветните одбори во баталјоните не ретко се формираа разновидни пејачки, рецитаторски, драмски, инструментални и друг вид состави, во зависност од расположивите кадри. Тие одбори во секоја чета имаа 3—5 членови.

Културно-просветните одбори на баталјоните ја раководеа работата на четните одбори, а имаа и свои задачи. За работата на баталјонските одбори се прижеше политоддделението на бригадата, а за нивната дејност политоддделението на дивизијата.

Културниот живот во единиците на НОВ и ПОМ се одвиваше во повеќе правци. Сепак, основните негови содржини имаа, главно, театарски, музички, информативен и друг карактер. Еден автор констатира:

„Уште од првите денови на НОВ и Револуцијата се јавуваат извесни форми на театарска



Митинг во с. Фојница 1944 година: (од лево) Епаминонда Поп Андонов, Ацо Петровски, Богоја Фотев, Страхил Гигов, Емануел Чучков(?), Киро Петрушевски(?), Методија Андонов-Ченто, Пенко Брашнаров(?), двајца претставници на народот, Ацо Шопов(?) и Лазо Мојсов(?)

уметност како составен дел на општото културно и просветно издигање не само на борците во одредите и единиците, туку и на широките маси. Активноста на партизанските одреди во масите во оваа област, почнувајќи од првите митинзи па до првите театарски приредби, укажуваа на еден посебен вид културна дејност преку културно-забавните програми, односно, преку театрите.

Митинзите редовно беа проследувани со културно-забавна програма, со песни, рецитации, скечеви и сл. со што тие, покрај својата политичка функција, постигаа и определена функција во создавањето на театарска култура, разбирливо своевидна и пригодна за определениот политички и културен развиток, но единствено применлива во дадената воено-политичка ситуација.

Овој културно-забавен дел на митинзите го организираа културно-просветните органи на одредите, а подоцна агитпроп на баталјоните, односно политичките одделенија во штабовите на бригадите и дивизиите".

Според историските извори произлегува дека првиот митинг во Македонија во текот на НОВ е одржан на 8 ноември 1941 година, додека Прогласот на ЦК на КПЈ за вооружено востание е преведен на македонски јазик и умножен во техниката на ПК на КПЈ за Македонија на 7 ноември 1941 година. Оттаму, некои автори сметаат дека никулците на културниот живот, гледан во поширок контекст, започнува оттогаш. Меѓутоа, од 1941 до 1944 година културниот живот во единиците на НОВ и ПОМ беше во постојан подем. Ева потврда за тоа во еден цитат:

„Покрај културно-забавниот дел, одржуван по митинзите, во 1943 и 1944 година на слободните и полуслободните територии се одржуваа и посебни театарски приредби со мошне разновидна програма. На овие приредби обично се истапуваше со пеење борбени и народни песни, со рецитации, скечеви, со актовка па дури и со некое полесно драмско дело.

Обично се пеени или стари револуционерни песни или песни создавани во текот на Револуцијата. Од новите песни некои имаат и сосем нова мелодија, а некои се приспособени кон мелодиите на старите револуционерни песни или кон некои руски односно советски песни".

Од ова произлегува дека не изостануваше ни соодветна грижа за постапно развивање и на хорската музика. Во практичните настапи, како што укажува еден од современиците, не ретко се из-

Поаѓање на митинг: (во првиот џип од лево) Перо Коробар, Кица Поп Андонова, Васка Дуганова(?) и два не идентификувани другарки; (во џипот десно) Лазо Мојсов, Киро Хаџивасилев и Илија Милчин, а до џипот стои техничкиот шеф на бугарскиот театар во Битола

ведуваа и: „... двогласните и трогласните композиции. Текстот и мелодрамите беа такви усни форми кои одговараа на тогашната ситуација, а со нив се занимаваа и раководеа професионалци и аматери со уметнички предиспозиции".

Што се однесува за драмската компонента во културно-забавниот живот во единиците на НОВ и ПОМ, односно на НОВ и ПОЈ, а кои со ширењето на слободните и полуслободните територии автоматски стануваа духовна сопственост на целиот македонски народ и на народностите од денешната територија на СР Македонија, наредниве искажувања даваат поцелосен пресек на овој вид значајна дејност. Имено, за оваа дејност е истакнато:

Втората половина на септември 1944 во Фојница: првиот од лево не е идентификуван, Василие Поповиќ -Цицо, Тома Владимирски, Димче Тодоровски и Виктор Аќимовиќ

„Актовките, односно едночинките, имаа редовно актуелно-пропаганден карактер и се составувани во периодот на НОВ. Пред борците и пред народот најчесто е прикажувана актовката „ Петоимениот Ѓоре“ од Владо Малески“.

Рецитациите речиси редовно беа со борбена и хумана содржина.

Секоја културно-забавна програма беше исполнета со „врапче“ — скеч, во кој се изнесувани најзначајните и најновите политички и воени настани од животот на единиците, од животот на слободните и полуслободните територии. Овие скечеви се подготвувани посебно за секоја културно -забавна приредба.

Во програмите секогаш беше застапен и фолклорот; во почетокот борците и народот поведуваа оро, а подоцна, веќе во 1943 година, се појавуваат и посебни настапи од групи борци или групи младинци — на тема од фолклорот“.

Од разговорот што го водев со **Ќостаров** произлегува дека некои членови од оваа група работеле за Народноослободителната борба уште додека се наоѓале во окупирано Скопје. Така, на пример, во март 1944 година, во просториите на зградата на Банката, што се наоѓаше спроти театарот, поточно во станот на **Киро Глигоров**, кој живееше во таа зграда, беше одржан комеморативен собир по повод загинувањето на еден од најистакнатите раководители на КПМ **Кузман Јосифовски—Питу.** Тогаш, покрај другото, беше изведена и скромна уметничка програма. (**Димитар Ќостаров и Дако Даковски** рецитираа револуционерни стихови).

Во летото на 1944 година на територијата на Западна Македонија е формирана културно-просветна група „Кочо Рацин“... На ред со ова по сите дивизии се формирани дивизиски „хорови“, кои не беа само хорови, туку во нив имаше фолклорни, па и драмски групи, оркестри и слично. Од дивизиските хорови посебно се истакна хорот на Педесеттата НО дивизија.

Во почетокот на есента 1944 година, со разместувањето на ЦК КПМ, Главниот штаб и Президиумот на АСНОМ во селото Горно Врановци, културно-просветната група „Кочо Рацин“ **(командант Боро Ацевски, политички комесар Миро Најдевски, уметнички раководител Илија Милчин),** во селото Горно Врановци прераснува во театар и дава драмски претстави во џамијата на селото.

Во октомври 1944 година во Горно Врановци дојдоа сите дотогашни професионални актери и се вклучија во трупата. Така, во втората половина на октомври 1944 година дошле на слободната територија **Тодор Николовски и Петре Прличко** и влегоа во програмата на „Кочо Рацин“. На патот за ослободениот Прилеп (во с. Извор, на 4 ноември) на Рациновците им се придружи и **Крум Стојанов,** а во Прилеп на 6 ноември 1944 година трупата ја прими во својот состав културно-уметничката екипа на 42-та дивизија во која беа **Мирко Стефановски, Ленче Марковска, Мира Арсова.**

На 7 ноември 1944 година вака составената трупа „Кочо Рацин“ заминува за Битола, каде дава претстава во салонот на Театарот истата вечер, како и неколку претстави уште, сè до 18 ноември кога пристигнува во ослободеното Скопје. Неколку дена подоцна доаѓа во Скопје и **Димитар Ќостаров** кој е определен за директор на театарот што треба да се оформи. Трупата дава и понатаму претстави со комбинирана програма, но истовремено се врши и одбор на кадри за чисто драмска програма. За таа цел се вршат аудиции и се примаат

и нови членови на трупата. Така, уште во Битола се примени **Вера Вучкова и Пандора Кулева,** а во Скопје поранешните актерки **Милена Година, Калипсо Налча**, а и други како: **Нула Кацаволу, Тодорка Кондова, Тома Кировски, Владо Гашевски** и други. Истовремено се прибираат во театарот во Скопје, испратени од воените команди, актерите од предвоените театарски трупи: **Трајко Чоревски, Благоја, Црвенков, Методија Зенделски.** Доаѓаат поранешните сценски работници: **Петре Јакимовски, Аспарух Димковски, Борис Сидовски, Китан Алексовски** и други. Сето тоа овозможи веќе на 31.12.1944 година на сцената на самиот театар во Скопје да биде прикажана прва чисто драмска претстава, составена од четири едночинки со воена тематикка од советските писатели: Анатолиј Мариенгоф, Олга Бергольц и други.

За формите на театарската дејност во НОВ мошне се интересни искажувањата на Илија Милчин, кој, меѓу другото, вели:

„Речиси секоја борбена единка имаше задолжени другари и по тој сектор. Во јули 1944, на Караорман, **Владо Малески—Тале,** ја образува културно-уметничката група „Кочо Рацин". Меѓу првите нејзини членови беа: **Ристо Лазевски—Гиче, Боро Ацевски, Миро Најдески, Ментеш Нахмијас, Славе Атанасовски, Богоја Поповски.** Репертоарот на трупата во почетокот беше многу скромен: стихотворбата „Карпа" од Ристо Лазевски, песната „И ние сме деца на мајката Земја", што ја пееше Боро Ацевски—Пашата; Ментеш Нахмијас свиреше солистички композиции за виолина и со уште двајца другари го придружуваше групното пеење на песните:

„А бре Македонче", „Маршот на Првата македонска бригада", „Болен ми лежи Миле Попјорданов".

Тодор Николовски 1944 година

За активноста на културно-просветен план во Источна Македонија, а во времето на познатата Мајска офанзива, Димитар Костаров во своите сеќавања вели:

„Празникот Први мај свечено го празнувавме во селото Рамно, кое се наоѓа на триаголникот Кумановo-Врање-бугарска граница. Отпрвин бев во Кумановскиот одред, каде формиравме мала екипа, која се занимаваше со културно-просветна и агитациона работа. Во екипата беа **Милева Сабо, Дако Даковски, Гојко Стевчевски** и други. Со Даковски напишавме една пиеса од животот на окупирана Македонија".

Во културно-забавната програма посебно место заземаа веќе спомнатите и крајно популарните „врапчиња".

Мирко Стефановски како основач на културно уметничката група на 42-та НО дивизија зборува за вонредната активност на групата и укажува дека изведувале комбинирани програми. Посебно истакнува дека една од најефикасните и најпопуларни точки од нивната програма бил сценскиот приказ за мачењето и смртта на Страшо Пинџур и Мирче Ацев.

Иако поголем број од нивните текстови не се зачувани, сосем е сигурно дека тие се пишувани на самото место, т.е. во борбените единици, при здивнувањето меѓу две борби. Поради сето тоа, тие беа автентични, исполнети со своевидна свежина и актуелност, со чија помош најреално се

сликаше дадениот миг, моментната ситуација и тоа не само во единицата, во крајот во кој се дејствуваше, во цела Македонија и Југославија, туку воопшто во целиот свет.

Македонскиот народен театар во Скопје официјално е основан со решение на Президиумот на АСНОМ на 31 јануари 1945 година (Бр. 581/45). Со овој историски акт Президиумот, всушност, го санкционира постоењето на оваа сценско-уметничка куќа, што веќе имаше свое раководство поставено од Агитпроп на Главниот штаб на НОВ и ПОМ. Така беше создаден и официјално МНТ, непосредно по ослободувањето на Македонија, додека се водеа уште борби за протерување на разбиените фашистички единици од уште неослободените делови на Југославија. За настанот, драмскиот писател Иван Точко забележа во „Нова Македонија“:

„По напорна и самопрегорна работа, исполнета со голема љубов кон уметноста и сцената, ние ќе ги видиме вечерва нашите артисти во драмата „Платон Кречет“.

Кон крајот на март и во почетокот на април 1945 година, ѕидовите на скопските улици беа излепени со плакати што го означија раѓањето на македонскиот театар и што соопштуваа дека првпат во историјата на нашиот народ ќе биде дадена целовечерна претстава на македонски јазик. Меѓутоа, уште пред премиерата (3.IV.1945) групата во состав: **Илија Милчин, Крум Стојанов, Петре Прличко, Тодор Николовски и Мирко Стефановски,** што пристигна од Битола, влезе во театарската зграда и почна да ја подготвува пиесата **„Еден е патот“** од Миле Клопчич. Претставата ја режираше **Димитар Ќостаров** а улогите им беа доверени на **Налча Калипсо (мајка), Мирко Стефановски (син), Нула Кацаволу (сестра), Крум Стојанов (ранет партизан) и Петре Јакимовски (партизан).**

Василие Поповиќ-Џицо 1944 година

Јован Бошковски 1944 година

Оваа актовка на македонски јазик беше прикажана на 15 декември 1944 година во салата на денешното кино „Култура“ во чест на Првата земска конференција на АФЖ. Исто така во режија на Ќостаров театарот организира пречек на Новата 1945 година со едночинки од советски автори: **„Нашето девојче“, „Љубов и долг“, „Гардиското знаме“** и **„Силата на љубовта“** од Олга Бергольц. Во овој период стана и конечно конституирање и на раководството на театарот. За директор беше поставен Димитар Ќостаров, а за секретар-драматург Илија Милчин.

За музичкото творештво, создадено во периодот на НОБ, во Историјата на македонскиот народ пишува:

„Така, во периодот на НОБ настанаа или се модифицираа многу стари револуционерни и други народни песни меѓу кои особено станаа популарни: **„Денес над Македонија“, „Ах што ми е мило партизанка да бидам“, „Миле Поп Јорданов“, „А бре Македонче“, „Пушка пукна“, „Одамна лежам“, „Од Македонија глас се чуе“** и други... За одбележување е секако дека извесни мелодии од Советскиот Сојуз се прилагодени кон условите во Македонија. Таков е случајот со многу популарната песна **„Во борба македонски народе“** која се пее на мелодијата на „Маршот на советските авијатичари“...

Во чест на формирањето на III Македонска ударна бригада (26.2.1944) **Панче Пешев компонира** една од најубавите партизански песни **„Ко челик сме ние“**, на текст од **Ацо Шопов**... Во мај 1944

Пионер-борец (неидентификуван) рецитира или зборува на митингот во селото Фојница во втората половина на септември 1944 година

година во Западна Македонија во Малесија, во с. Локов се формира ансамбл кој го доби името **„Оперета“.** Овој ансамбл го формира **Илија Топалоски, Владо Малески и Петре Богданов—Кочко.** Најголем успех овој ансамбл бележи со **„Затвореник“,** еден вид мелодрама, придружена со народни песни прилагодени за таа цел.

Во 1944 година во единиците што дејствуваа во реонот на Шара, како музичари се идните оперски пејачи: ранопочинатите **Томче Грнчаровски и Боро Ацевски.** Во тој период **Тодор Скаловски** ги **„Маршот на македонската младина“, „Во борба“** — по текст на **Коле Чашуле,** а за хор ги прилагосоздава творбите: **„Македонски пионерски марш“,** дува песните: **„Денес над Македонија“, „Во борба македонски народе“** и други... Од септември 1944 година во Агитпроп на Главниот штаб на Македонија во Горно Врановци се вклучуваат повеќе музички работници како што се **Петре Богданов—Кочко, Тодор Скаловски, Трајко Прокопиев, Живко Фирфов** и други кои овозможија организационата работа на музичкиот сектор постепено да се прошири на целата територија на Македонија и едновремено на повеќе сектори да се развие жива музичка активност. Во Врановци се формира машки хор при Главниот штаб, кој по ослободувањето го раководеше **Трајко Прокопиев** ...

На 24 ноември 1944 година во слободно Скопје беше основан Градскиот пејачки хор „Кочо Рацин“. Прв диригент беше **Трајко Прокопиев.** Истовремено почна да работи ученичкиот хор при Женската гимназија, под диригентството на **Стеван Гајдов.** Истиот ден (24 ноември 1944) беше основана и почна да работи и Филхармонијата на Македонија. При основањето таа броеше околу 60 музичари. Иницијатор за основањето и прв директор беше Тодор Скаловски.

Интересно е да се каже нешто и за развитокот на поновиот медиум на културно општење во текот на НОВ. Имено, станува збор за радиото, чиј развој не е територијално сврзан со територијата на СР Македонија.

Македонски збор во етерот е емитуван првпат преку програмата на радиостаницата **„Слободна Југославија“.** Инаку, оваа станица што беше лоцирана на територијата на СССР, почна да работи уште во 1941 година. Меѓутоа, нејзината програма во прво време се емитуваше само на српско-хрватски јазик. Дури подоцна таа почна да се емитува на словенечки (од јуни) **и на македонски јазик (од септември 1944 година).** Ваквата потреба стана насушна со оглед на улогата што ја имаше радиостаницата „Слободна Југославија“, а преку која сè повеќе и подалеку се шириле вистината за херојската борба на нашите народи и народности против фашистичките завојувачи. Така, првпат во нашата долга историја почна да се шири низ етерот не само македонскиот збор, туку и вистината дека македонскиот народ, во заедница со другите братски народи и народности, со оружје в рака, го извојува правото на слободен и непречен живот и развиток. Крупен придонес во сето тоа имаше великанот на нашата Револуција **Вељко Влаховиќ,** кој со посебна енергија и љубов се залагаше за растежот на емисиите на македонски јазик. Инаку, прв спикер на македонски јазик, кој преку Вис отиде во Москва, беше денешниот истакнат македонски артист **Илија Џувалековски,** кој во септември 1945 доаѓа на работа во МНТ.

Единиците на НОВ и ПОЈ при Главниот штаб имаа своја работилница за одржување на радиоврски. Со доаѓањето во Скопје тие прибраа нови количества технички материјали, со кои ги задоволуваа редовните потреби на радиоврските во единиците, но со кои, исто така во слободното време вложуваа напори да приспособат една радиостаница за потребите на граѓанството. Всушност, најголемо внимание ѝ посветија на една трофејна воена станица од француско производство. Така со неа почнаа, но набргу потоа завршија со радио-предавателот од американско потекло (СЦР, од 20 вати). Бидејќи скопското студио, заедно со предавателот во Мацари, беа минирани од Германците при отстапувањето, од нивната техника практично не можеше да се искористи ништо, освен преносната миксета „Телефункен“, што остана неоштетена. И така со приспособената трофејна радиостаница, на која досегот на куси бранови беше нешто зголемен, студиото почна да работи експериментално. Во почетокот се користеа позајмени плочи со музика, а подоцна почна и емитување на вести и соопштенија. На 28 декември 1944 година, по повод почнувањето на II Заседание на АСНОМ, што се одржуваше во зградата на Собранието, беше организиран директен пренос. Но, бидејќи немаше кабли, радиостаницата беше поставена на покривот од зградата на Собранието. Тогаш првпат низ етерот се пренесе: **„Зборува Радио Скопје“.** Овие зборови ги изрече првиот директор на Радио Скопје **Владо Малески** кој во случајов се појави и во улога на спикер.

Ваквото пренесување, или поточно речено озвучување на многубројните митинзи и свеченост, не ги задоволуваше групата ентузијасти-основоположници на македонското радио, меѓу кои посебно се истакнаа: **Александар Грков, Стефан Ќосев, Тодор Цартов, Евтим Митовски, Васко Петровски и други.** Тие со несебична помош на нашите сонародници, голем труд, приспособени материјали и исцрпувачки експерименти придонесоа на скопскиот аеродром да проработи првиот среднобранов предавател на територијата на НР Македонија од 200 вати, на 21 јануари 1945 година. Програмата се изведуваше преку микрофони, а се емитуваше од едно студио без прозорци, врз чии рамки наместо стакла беа налепени весници и картони. Првиот директор Владо Малески не беше само и прв спикер, туку и прв новинар наедно. Тој заедно со **Петре Богданов—Кочко, Драга Чаловска, Илија Цувалековски, Панде Поповски** и некои други ги поставија темелите на Радио Скопје. Пред неговите микрофони, откако се расчистија урнатините, застанаа првите спикери, пејачи, музичари и новинари на македонското радио.

За ден на основањето на Радио Скопје се смета 28 декември 1944 година, кога вршеше директен пренос од Второто заседание на АСНОМ, а од 28 јануари 1945 година почна да емитува редовна програма која траеше секојдневно од 7 до 20,30 часот. Еден месец подоцна (2 март 1945) воведе емисии на албански и турски јазик.

Ете, тоа се само некои од аспектите на културно-просветната дејност во текот на НОВ. Оттаму натамошното доосветлување на оваа значајна дејност бара нови и дополнителни напори. Независно од тоа, јасно произлегува дека нашиот народ, борејќи се за својата слобода, истовремено се бореше и за афирмација на својата култура, чии корени заоѓаат повеќе векови во минатото. Скопје, поточно неговата партиска организација, преку своите кадри, има свое значајно место и придонес во сите овие дострели, постигнати на културното поле во текот на НОВ.

Користена литература

1) Историја на македонскиот народ — том III, Скопје, 1969

2) Д-р Растислав Терзиоски: „Денационализаторската дејност на бугарските културно-просветни институции во Македонија“ — ИНИ, Скопје

3) Ристо Стефановски: „Театарот во Македонија“ — Скопје 1975

4) Една година бугарски театар во Скопје (1941—1942) — „Во служба на културата“, стр. 99—112

5) Д-р Маја Хрибар Ожеговиќ: „Театарот во Македонија за време на Народноослободителната борба“ — Гласник на Институтот за национална историја — бр. 3, од 1968

6) Изјави од: Владо Малески, Петре Богданов—Кочко, Димитар Ќостаров, Илија Милчин и Мирко Стефановски

Нѐ викаа „Рациновци“

Ристо ЛАЗОСКИ—Гиче

Тука, во Горно Врановци, Велешко, завршува дејноста на Културно-просветната трупа **„КОЧО РАЦИН“** што ја имаше на подрачјето на IV и II оперативна зона. Задачата што ни ја постави другарот **Владо Малески—Тале** уште на првото формирање на „Кочо Рацин“ на историскиот и легендарен Караорман и тука дојде до израз. Трупата прими во својот состав една екипа на II оперативна зона формирана и раководена од другарот **Илија Милчин.** Оваа екипа, откако го напуштила Прилеп кон крајот на првата половина од септември 1944 година, изесно време се задржала во Ореовдол, а потоа преминала во Горно Врановци. Во сеќавање ми се **Живко Оцаков,** родум од Охрид, **Нада Чобанова,** една брачна двојка за чии имиња не се сеќавам и **Димитрија** (за презимето исто така не се сеќавам).

Приливот на нови членови во Културно-просветната трупа „Кочо Рацин“ создаде услови за самостојност на трупата и формирање на раководство. Другарот **Боро Ацевски—Пашата** беше поставен за командант, другарот **Миро Најдовски** за политком а другарот **Илија Милчин** за уметнички раководител.

Во Горно Врановци, во самата џамија, дадовме претстава на која беа присутни членовите на Главниот штаб на НОВ и ПОЈ за Македонија, како и членови на советската и англиската воена мисија.

Програмата ја почнавме со нашето омилено „врапче“; хорчето во придружба на нашите музички инструменти исполни неколку песни создадени во текот на НОБ, како и по некоја руска песна. Со хорчето диригираше другарот **Ментеш Нахмијас,** кој пак од своја страна отсвири на својата виолина и една англиска мелодија која остави силен впечаток на англиската воена мисија. Драмските творби **„Петоимениот Горе“** и **„Со крв — во слобода“** присутните ги поздравија со силен аплауз. Настапот на лазаропулците со „Лесното“ и „Тешкото“ бурно беше поздравуван, а особено од двете воени мисии. Оваа претстава беше дадена со првото наше доаѓање во Горно Врановци, а подоцна, пак во џамијата, се даваа повремено и други претстави со учество на веќе омасовената трупа „Кочо Рацин“. Репертоарот се богатеше со нови содржини, а за тоа придонесоа и некои нови текстови преведени од руски јазик за кои не знам кој ги преведе (беа едночинки). Нашата омилена песна **„И ние сме деца на мајката Земја“,** која на секоја приредба од Караорман па сѐ до Горно Врановци не ја симнавме од нашиот репертоар, во Врановци прерасна во оперетка. Изминаа многу години оттогаш и иако често се прашувам за авторот на песната и оперетката, до денеска немам одговор. Некогаш се запираме на Боро Ацевски—Пашата, кој често по сите врвици низ кои поминавме си ја потпевнуваше. Можеби неговата скромност што го красеше, не му допушташе да каже дека е тој авторот на песната.

Временскиот период (септември-октомври) се карактеризира со многу претстави што трупата ги приредуваше во многу села, како на пример во: **Богомила, Мелница, Лисиче, Фојница** и многу други... Растеше трупата „Кочо Рацин“ со нови актери, а тоа нѐ радуваше сите... Некаде во вто-

рата половина на октомври во трупата дојдоа другарите **Тодор Николовски** и **Петре Прличко**, а во почетокот на ноември, колку се сеќавам, кога ние тргнавме кон ослободениот Прилеп, се придружи и другарот **Крум Стојанов.**

Во Прилеп, градот на востанието на македонскиот народ, трупата „Кочо Рацин" пристигна веднаш по неговото ослободување. Од Горно Врановци, на пат за Прилеп, па сè до с. **Извор**, одевме пеш. При заодот на сонцето пристигна еден камион во кој се натоваривме. Камионот се движеше многу полека, често запираше за возачот овде-онде од многуте камиони што стоеја на патот, да црпне по малку бензин, извршн по некоја поправка и потоа да го продолжи патот. Цела ноќ патувавме од Извор до Прилеп. Малку чудно, но вистинито! Во Прилеп, градот херој, во просториите на Соколаната, а во преполнетата сала, трупата „Кочо Рацин" на 6 ноември 1944 година приреди претстава за многубројната публика. Нашето хорче ја исполни химната **„Хеј Словени"**, па потоа и советската химна во чест на празникот на Октомвриската револуција. На сцената стапија и повеќе рецитатори и, колку се сеќавам, ја исполнија хорската рецитација **„Илинден"**, се пееја и неколку руски песни, а исто така и наши народни.

Драмската група ја прикажа драмата **„Со крв — во слобода"** од Ристо Лазоски—Гиче, а потоа лазаропулците ги одиграа народните ора „Лесното" и „Тешкото". Само еден ден подоцна, на 7 ноември 1944 година, гостувавме во Битола. Претставата во Битола ја одржавме во зградата на Театарот. И тука, како и во Прилеп, немаше доволно простор за сите кои сакаа да нè видат, слушнат и бурно поздрават. Претсавата беше приредена на 7 ноември вечерта и траеше прилично долго, некаде до полноќ. Претставата во Битола имаше неколку мали измени за разлика од истата во Прилеп. Внесени беа две нови писски — **„Гардиското знаме"** и едночинката **„Еден е патот"** од Миле Клопчич, како и две рецитации **„На Берлин"** и **„Москва"** од Христо Смирненски. Исто така беше прикажана и драмската творба „Петоимениот Горе" од Владо Малески—Тале. Настапот на лазаропулците со „Лесното" и „Тешкото" оро беше френетично поздравуван од присутните гледачи. Во Битола, Културно-просветната трупа „Кочо Рацин" остана уште неколку дена и приреди уште две претстави во Театарот.

Културно-просветната група „Кочо Рацин" на 19 септември 1944 година во Крушево

Во Прилеп, на 6 ноември 1944 ни се придружија: **Пандора Кулева, Мирко Стефановски, Ленче Марковска и Мира Арсова.** Последните тројца беа дојдени од Пореч. По напорно патување, некаде пеш, некаде со камион, по многу студено време, на 18 ноември 1944 година вечерта стигнавме во ослободено Скопје.

Културно-просветната трупа „Кочо Рацин", односно поголемиот дел од неа, беше сместен во хотелот „Бристол", непосредно до железничката станица. Условите во хотелот беа многу тешки: без отопление, со искршени стакла на прозорците низ кои струеше студенило на веќе присутната зима иако календарски беше доцна есен.

Првата претстава во ослободено Скопје ја дадовме во просториите на „Трговачката академија" и тоа за нашите борци. Вообичаеното „врапче" на прво место, потоа хорчето со помош на музичките инструменти со кои располагавме, а под дирингентството на Ментеш Нахмијас, исполни неколку песни — борбени по тематика, од Владо Малески —Тале. Драмскиот дел беше застапен со **„Хитлер во агонија"** и **„Со крв — во слобода"**. На крајот, како и обично, настапија лазаропулците со „Тешкото" и „Лесното". По оваа претстава, трупата „Кочо Рацин" им ја препушти понатамошната работа на професионалните артисти во Скопје и во неполн состав, без Боро Ацевски—Пашата, Миро Најдески и Илија Милчин и уште неколкумина, кои беа задржани на работа во Народниот театар се упати во Велес, градот на поетот и револуционер чие име го носеше трупата — Кочо Рацин. Беше тоа на ден-два пред крајот на декември 1944 година, кога пристигнавме во Велес, денешен Титов Велес, каде приредивме претстава за населението и борците што траеше длабоко во ноќта. По претставата, во раните утрински часови, се упативме кон Битола. Во Битола бевме многу топло примени од тамошните актери со кои раководеше другарот **Ѓорѓи Цаца.**

Со нашето доаѓање во Битола, а во текот на првата половина на јануари 1945 година, Областниот народноослободителен фронт го назначува авторот на овие редови за референт за народно просветување на местото на другарот Ѓорѓи Цаца, кој потоа отиде на некоја нова должност, каде и каква не ми е познато.

И така, слеани во една целина, а под мое раководство, се одвиваше културно-просветната работа со давање на претстави во зградата на битолскиот Театар.

Седиштето на Втората македонска бригада на КНОЈ беше во Битола. Штабот на Бригадата беше живо заинтересиран за нас „Рациновците" и замолени од началникот на Штабот и политкомот на истиот да се приклучиме во состав на Бригадата, ние тоа го сторивме.

За шеф на пропагандниот отсек во Штабот на Бригадата бев одреден јас, а за мој помошник другарот **Славе Атанасовски.** Во новите услови, а поради горното, нашето учество се зголеми и во Театарот и како самостојна единица во Бригадата.

Како самостојна единица на Бригадата дадовме повеќе претстави во зградата на Театарот обновувајќи го нашиот репертоар со кој појдовме од Караорман низ Дебарца, Кичевско, Крушево и Крушевско и Велешко. Драмските творби „Петоимениот Горе", „Хитлер во агонија", „Со крв — во слобода", „Мудрецот", вообичаеното „Врапче", народните ора „Лесното" и „Тешкото" ги прикажувавме пред припадниците на Бригадата сè до 11 април 1945 година, со која дата престана нашата дејност, како во Театарот, така и во Втората бригада на КНОЈ.

Домашниот автор на театарската сцена

Сезона што ќе се памети

Ристо ЛАЗАРОВ

Кога веќе и онака не е претерано наклонет кон стрпливото буричкање низ прашливите архиви и упорното дружење со статистичките показатели, на авторот на овие редови, на самиот почеток, му преостанува можноста да верува дека навистина нема многу да згреши ако театарската сезона што одминува ја означи како една од најбериќетните, ако не и буквално најбериќетна, кога станува збор за присуството на домашниот автор на нашите сцени.

Уште поточно: кога се бројат и пребројуваат праизведбите на дела од домашни автори. Речиси и не треба да се потсетуваме: во збиен временски интервал, само за два месеца, ги проследивме праизведбите на **„Лет во место“ од Горан Стефановски, „Еригон“ од Јордан Плевнеш, „Пиреј“ од Петре М. Андреевски (драматизација на Владимир Милчин и Аљоша Руси), „Габи“ од Бранко Варошлија, „Мемет“ од Ирфан Бељур,** како и некои други остварувања реализирани на малите сцени. Кога кон ова ќе се додаде и фактот дека најголемиот број од другите проекти реализирани во текот на оваа сезона се дела од домашни автори, станува сосема јасно дека домашната драматургија навистина ги доживува своите ѕвездени мигови. Колку што нема потреба од еуфорично поткревање на температурата при посакувањето искрено добредојде на домашниот автор на нашите сцени, уште помалку има простор за рамнодушно проследување на една состојба која по своите охрабрувачки тонови долго ќе се памети во нашиот театарски живот. Најмногу и поради тоа што не е во прашање само формалната доминација на домашниот автор, туку презентација на еден квалитет чие што високо рамниште навистина ги задоволува и вкусовите на најпробирливите.

Некои од спомнатите претстави веќе ги почувствуваа блесоците на фестивалските рефлектори во земјата, некои допрва ќе тргнат по тој пат. Но, поважно од тоа бездруго е сознанието дека сите претстави — овде создадени — се веќе вреднувани и наидуваат на неподелени симпатии кај публиката, па нивната долговечност воопшто не е условена од фестивалските ореоли. Напротив. Театарските куќи во нашата Република не можат, впрочем, и да добијат поголема награда од довербата на сопствената публика која со аплаузи ја пречека овогодишната репертоарска ориентација.

Во оваа прилика, респектирајќи го и просторот на „Театарскиот гласник“ како и трпението на неговите читатели, понепосредно се задржуваме само на четири праизведби од богатата театарска жетва во оваа година задржувајќи го, се разбира, правото за уште едно навраќање кон другите проекти.

„ЛЕТ ВО МЕСТО“ ИЛИ ФРЕСКА ЗА НЕПОКОРОТ

Две години по апсолутниот триумф на „Диво месо“, веќе осведоченият театарски тандем Стефановски — Унковски му понудуваат на нашиот театарски гледач уште еден убав предизвик — **театарската фреска во два дела „Лет во место“.** Иако по временастанувањето доаѓа по „Диво месо“, сосема јасно и извесно е дека овој текст, кога се во прашање неговите тематски рамки, всушност е своевидна претходница на „Диво месо“ со кого прават два дела на една целина. Како да ги добивме првите два дела од една драмска трилогија на **Горан Стефановски.**

Авторот сега ја поместува историската рамка на дејствието наназад: во годината 1878, кога крваво ќе биде задушено Кресненското востание, а Санстефанскиот договор и Берлинскиот конгрес ќе удрат (уште еднаш) црн печат врз македонскиот непокор. Веднаш треба да се каже дека „Лет во место“ не е ни коментар, ни објаснување на овие крвави збиднувања. Впрочем, од автор каков што е Горан Стефановски најмалку можеме да очекуваме еден вид „драматизиран летопис“. Неговиот најнов зафат е поамбициозен, па во историската рамка тој ќе наслика современа фреска: **за бесмислената агресивност на една налудничавост, за вечновременскиот човечки напор за освојување на слободата — да се летне и прелетне од суровите пространства на угнетувањето, да се живее и да се сонува самостојно, гранката да си го знае стеблото и коренот без разлика што немилосрдните дрвокрадци на човечките души упорно ќе ја потсечуваат и сечат.** Во еден град во Македонија, во еден средновековен манастир со фрески, животот се одвива во црн квадрат, во простор стегнат како на менгеме, од сите четири страни. Прокоба, лута змија се плетка во житото, во лебот. Во умот, дури. Како црно привидение. Тоа е црниот печат на судбината, темниот квадратен капак: кога не се знае ни кога осамнува, ни кога се стемнува, живеачката да се распнува, како едро од човечка кожа, да се расчеречува пред стрвничкиот налет на „туѓите господари“: **бугарскиот поп Велков, српскиот собирач на манастирски книги Остоиќ, грчкиот трговец Кир Панајотис и турскиот Кајмакам.** Кесињата не им се празни. Им треба само цел еден народ — за поткусурување: да скараат брат со брата, да одродат мајка од син. Со манастирските фрески да му ја премачкаат и семката, историјата. Народ кого судбината на претците го научила дека тоа што **„од оваа кожа во друга не се може“** е само половина вистина. Кој го сака огинот. Кој за судбина го избира летањето: како излез од лудилото. Ако не може поинаку, нека се лета — во место. И онака сè се движи, та **„ако имаш малку страст и среќа — местото ќе летне со тебе“.** До гранките и стеблото, до коренот, до себе и до претците. Фреските крваво ќе посведочат, тие ништо не заборават.

Неодложно мора да се посочи високото ниво на уметноста и умешноста на Горан Стефановски во градењето на драмската (поточно: драматската) структура. Мајсторското водење на дијалогот, сочниот, набрекнат јазик. Мошне често Горан Стефановски во „Лет во место“ е афористичен во изразот: неговите реплики за основа ја имаат народната мудрост, од нив е симната прашината на времето, но не се прелакирани со евтиниот сјај на современите и кусовечни лакови. Громко одѕвонуваат, се лепат во свеста на гледачот. „Лет во место“, несом-

нено, се вбројува во врвните достоинства на современата македонска драматургија.

Како и во текстот, и во режијата на **Слободан Унковски** ништо не е случајно. Ниту една постапка на ликовите чии односи се прецизно утврдени. „Летот во место“ е обвиткан во обвивката на една исклучителна душевна ситуација, во која луѓето се готови на сè: на борба до истребување и самоистребување, до уништување на најпотребното. Со зографска стрпливост и страст Унковски не дозволува тукашната, македонска театарска фреска, просторно и национално да се омеѓува. Крајниот резултат уверливо ја нагласува универзалноста на проблемот на „Летот во место“: **налудничавоста како состојба на духот, шизофренијата на болката и распаѓето како судбина, како прокоба, како исконски порив — да се дише и да се живее слободата, да се искамчи среќа меѓу две несреќи, да се биде свој на своето.** И на лудилото свое да се биде стопан, кога веќе дошло. Унковски направил претстава во добар ритам. Во неа густо се испреплетени редица мечти и судбини, редица детали кои прават цврста и хомогена сценска фреска. Со своевидна поетска таинственост, воспоставувајќи извонреден однос со артистите, режисерот постепено ја открива и сигурно ја води суштината на односите. Неговата вивисекција не е ладнокрвна, хируршка. Дејството Унковски го води одвнатре: не да ги лекува, ами да ги открива раните на историјата, да допре до крвавата боја на премачканите фрески. Во салата постојано лебди тајната што Унковски стрпливо ја открива, која, да се рече и тоа, се одвива во збиен сценски простор, врз тлоцртот на една македонска црква. За разлика од некои карактеристични црти на досегашната соработка со Унковски, сценографот **Мета Хочевар** не трага по решенија кои би доминирале со својата надворешна импозантност, дури и би го издвоиле ликовното над целината на пртставата. Хочевар добро почувствувала дека „Летот во место“ вистински може да летне, да се вивне, од еден навидум тесен, збиен сценски простор, своевиден клокотарник на страданија и духовни распетија, на раскрвавени желби и човечки изблици.

Во тој, навидум тесен простор, артистите се снаоѓаат многу добро. Беше тоа вечер на извонредни артистички остварувања, претстава што обично се наречува артистичка и во која сите артисти, од најискусните до дебитантите, играа полетно, во навистина голема форма. Под епидермата на ликовите што ги толкуваа најуверливо навлегле **Ненад Стојановски** чиј Михајло, просто, беше згусната метафора на раѓањето на зборот и болот, страствено откорнување, до лудило, на мислата од коренот на душата; **Благоја Чоревски**, чиј Ефто упорно ги носеше брчките на непроспиените ноќи, пред да фрли и малтер на татковите фрески, не знаејќи, ете, што да прави со тоа што е жив, **Нада Гешоска**, чија Султана доволно цврсто е фатена во мрежата на налудничавите сни, притиснатата од сознанието дека „и никаде е полесно заедно“; **Душко Костовски**, чиј поп Велков, скриено, но сепак го печат лузните кога ќе застане пред фреските, па тие не можат да се сокријат со баналната рамнодушност и безгрижа; **Кирил Ристоски** кој како Киро најдобро ќе ја почувствува горчината на одродувањето и расчеречувањето, не сфаќајќи до крај — има ли покајание; **Гоце Тодоровски,** чиј Ангеле постојано е на акробатска жица, напнат, емотивно набрекнат, но свесен дека рамнотежата може да се изгуби дури на крајот, откако ќе се каже вистината. Заедно со **Ацо Ѓорчев (Кајмакамот), Љупчо Петрушевски (Остоиќ) и Мехди Барјактари (Кир Панајотис)** впечатливи ликови остварија и младите **Мими Таневска (Рајна) и Мони Дамески (Гаврил).**

„Лет во место“ не е, што би се рекло, лесна претстава. И не е остварување врз кое не можат да се направат и извесни забелешки. Целината на конечниот резулат, меѓутоа, нив ги прави ефемерни. Овде ништо не е едноставно, но сепак ја гледаме претставата со уверување дека го добивме она што го бараме: солидна претстава, вистински театарски настан што долго ќе се памети.

„ЕРИГОН“: ТЕГОБНОСТА НА СОНОТ

Животот, ете, пишува и драми: при подолгиот престој во Париз, **Јордан Плевнеш** случајно го открива гробот на **Исидор Солунски, артист во патувачкиот театар на Војдан Чернодрински,** и клопчето почнува да се замрсува, па да се одмотку-ва... Се раѓа драмската првестија на Плевнеш, сценската анатема **„Еригон“,** таа црна река — недотек на духовниот неспокој и на безброј морничави сни. Оттука блиснува драмата на Исидор Солунски од Баница Леринска, Егејска Македонија, откорнатик, **„богослов, поп, артист и комунист, партизан“** и неговиот двојник, песот Еригон, пес лирик, пес што плаче — canis lupus macedonicus. Лечилиштето за бездомници и Заводот за капење на мртовци во Париз се лулка на немирните, кошмарни сни на Исидор Солунски и неговиот двојник. Проклетството на егзилот. Бастионите на европоцентризмот. И надежта, копнежот, големиот копнеж, оти, ќе рече Еригон, „има земја, татковина што нè чека“. Таму, далеку, во канците на граѓанската блудница, каде што за сопственичката на Заводот за капење на мртовци животот е ѓубре на човечките идеи, откорнатиот сака да сонува, на јаве. Долго трае неговиот сон. И тегобноста во него: живите рани на Граѓанската војна во Грција, згаснатото огниште, жената мртва и децата расфрлани на различни страни, во туѓи земји. Згоден таму каде што не треба, откорнатикот си го носи „темното чекмеџе на јадот“, ја болува вистината на сопствениот чемер. Неговиот сон е непребол: **Големата Карта на Слободата,** вистинската слобода, онаа што **„не се фрла како мртва коска од која треба да се цица иднината“.** Текот на неговата животна река е горкотек — во полите на **„старата дама на универзалните текови на цивилизацијата“,** каде што мечтите се фрлаат на тротоарите како опушоци од цигари.

Тука Плевнеш развива жесток драмски судир: на духовната рамнодушност и празнотија им ја спротивставува усвигената тежина на сонот за слободата. На сонот му е спротивставен Европскиот конгрес на кучешките права и слободи на XX век! На сонувачот како да не му останува ништо друго освен да се потсети на Хамлет: „Времето е исчашено!“ Но, дали со тоа е кажано сè? Каде е вистината: во сонот, во мечтата, во надежта? Колку луѓето можат да влијаат врз своето време? Дали, животот, можеби, е сон? Се редат многу прашалници. Нив авторот ги поставува во еден здив: со поетски занес, со набрекнат, метафоричен јазик кој навистина, напати и ќе го запостави „природниот тек“ на драмскиот дијалог, но сепак со свежина која му дава специфична арома на неговиот израз. И не мора посебно да се предочува фактот дека станува збор за драмски првенец на еден млад автор, па да се каже дека македонското драмско творештво во лицето на авторот на „Еригон“ доби потенцијал на кого сериозно може да смета.

Режисерот **Љубиша Георгиевски,** кој овојпат се јавува и во улога на сценограф, во приодот кон „Еригон“ на преден план го извлекува прашањето: дали и колку е естетски чин да се биде Македонец? Тој не сака да дава одговори, ги претпочитува прашањата: му ја полни главата на гледачот со нови прашања. Го варира познатото прашање

што од порано го преокупира: можна ли е денес во театарот трагедијата? Дејствието го води на работ од сонот. Намерно парафразира некои свои, веќе познати сценски знаци. Ризикува ли, исто така — намерно? Сценскиот простор му е стожерна преокупација: дејствието го сместува меѓу четири ѕида, со ефектна оптичка мамка кај гледачот создава илузија дека претставата ја следи одозгора, од птичја перспектива, прави обид да го активира и таканаречениот четврти ѕид во театарот. Но, ги поставува четирите ѕидови, за веднаш потоа, со целокупниот расположив арсенал, да им се наврти на ѕидовите, да јурне и да ги — урне. Да им даде воздух на сните, сонце на слободата. А и можат ли да се омеѓат сните? Како се освојува слободата? **Георгиевски прашува: настојчиво, страствено, интензивно.** Тука, во отворените прашања тој ја наоѓа полнокрвноста на претставата.

Бројната артистичка екипа беспрекорно ја изврши својата задача. **Мето Јовановски (Еригон) и Петар Темелковски** (Исидор Солунски), пред сè. Двајцата како да сраснаа во високоотпорна целина: Јовановски со филигранското оцртување на смртограмот на Еригон, Темелковски со страста со која го понесе товарот на сонот и покривот на мечтите. Во сиот артистички блесок, како гостин, настапи и **Мери Бошкова** чија Мадам Дибуа беше колку вербалистички наконтена, толку и зјапната духовна провалија. Вонредна креација оствари и **Милица Стојанова (Малина)** за која, сепак, останува впечатокот дека можеше на сцената да излее величествен кип на македонската мајка. Во редот на успешните актерски остварувања се вбројуваат и **Патрицијa Сиго на Лилјана Велјанова, Сигфрид Поњатовски на Крум Стојанов, Сен Бернар на Мите Гроздановa, Самса на Ѓорѓи Тодоровски, Цезар на Гокица Лукаревски, Андилена Анаван на Лилјана Георгиева, кардиналот Донателo I на Димитар Гешоски и други.**

МУВЛАТА НА ГАБИТЕ

Драмските дела кои во средиштето на своето интересирање ги поставуваат перипетиите на современата живеачка кај нас сè уште се ретка појава. И тука, лежи една од причините за нагласеното љубопитство со кое публиката го пречека остварувањето на Драмата на Македонскиот народен театар — **праизведбата на драмскиот текст „Габи“ од Бранко Варошлија.** Се уверивме дека љубопитството никогаш не е без причини, а и дека не е баш лесно тоа да се задоволи.

Бранко Варошлија ни нуди современа драмска опсервација на нашето современие. Неговиот ракопис е чист, разговетен: вешто одбегнува да заплива во водите на здодевната рамномерност, но не сака да биде и на сила агресивен, жестоко нападен. Така да се каже, каскадно доаѓа до сржта на проблемот. А проблемот пак, е лесно препознатлив во нашето современие. Неговите јунаци, членовите на семејството на двајца артисти кои одамна ги нема на сцената, како и нивните најблиски придружници и пријатели, всушност, се своевидни морални бродоломници. Расклатени се морално, како стариот мебел на сцената. Одвај го поднесуваат товарот на тривијалноста на сопствениот животен круг. Нивните катадневни судири се движат до небулоза. На родителите, бивши артисти, не им одговара жолтеникавиот амбиент на есента на животот. Децата не знаат што да прават со пролетта. Парадираат пред гледалиштето, како на модна ревија, камелеони на духот. Само навидум присуствуваме на класичниот судир на родителите и децата. Под епидермата на тоталното недоразбирање во семејните односи дискретно се покажуваат корените на мигрената.

Тие се политички обоени: флертот на познатата артистка со окупаторскиот војник и задкулисната махинација на познатиот артист, згора и признат и заслужен револуционер, и издејствувањето ослободувачка „пресуда“ за брат му при неговото политичко скршнување, четириесетиосмата.

Сведоци или актери во овие настани се нивните куќни помошници: колку секој ден, со самото присуство, да ги отвораат старите рани, да го потхрануваат сомнежот и стравот, да предизвикуваат нови етички земјотреси на и онака веќе доволно разнишаното тло. Бегството од овие мори се бара во лажниот блесок на евтините задоволства: **викендичката, алкохолот, ситните љубовни неверства.** Седно, сите се фатени во метастазите на умирањето на моралот и достоинството. Пред бездната на ова распаѓање е исправен синот на артистите и неговата тврдоглава реплика: **„Човекот ништо не може да го уништи“.** Тој сака да излезе од хаотичниот семеен круг. Неговиот резон, во извесна смисла, е хегелијански, близу до сфаќањето дека **„ако стварноста не се согласува со мене, дотолку полошо за стварноста“.** Дома одгледува печурки. Од неговата страст Варошлија извлекува добра метафора: мувлата на габите колку што е околу човекот, толку е и во него, спокојно го нагризува неговото морално ткиво. Варошлија го сместува дејствието на „Габи“ во „синемаскопски“ распон. За неговата постапка, оттука, карактеристично ќе биде и своевидното „скокање“ од ситуација до ситуација. Скоковите пак, ако не се секогаш вешто изведени, не се ни бесцелни: отвораат нови и нови прашања кои се поставуваат со различен интензитет, но главно се вообличени во духот и на нивото на она што обично се наречува актуелен тренд во драматургијата. Оттука, конечно, „Габи“ лесно комуницира со публиката. И необично: првин ќе нè засмее, навидум, а потоа ќе отвори тешки рани. Гледачот е збунет, како ништо да не му е јасно. А јасно му е. Или, можеби му е непријатно тоа што му е јасно?

Режисерот **Бранко Ставрев** ги лови отворените прашања во „Габи“. Не му е сеедно како ќе прозвучат тие, очевидно. Сака претставата да биде едноставна, без изнасилени ефекти. Амбицијата не е мала. Тој не е рамнодушен, но во оваа претстава само напати ќе ја почувствуваме јачината на неговата сценска метафора. „Габи“ се оптоварени со осцилации во ритамот, понекогаш дури и лабави, развлечени. Позгуснатата претстава сигурно би донела позначајни сценски ефекти. Овој пат не може да се види и стрпливоста и упорноста на режисерот во работата со целокупниот артистички ансамбл. Артистите, затоа, тешко градат односи. Повеќе се потпираат на солистички партии. Не се снаоѓаат добро, за жал, и во некои клучни делови на претставата. Ветеранот **Илија Џувалековски** е главен потпорен столб на претставата. Суверено се провлекува низ сите перипетии на Симон Желев. Ликот како да е пишуван за него. А и да е така: имало зошто. Кон неговиот висок резултат најмногу се приближува **Јоана Поповска. Душко Костовски, Емилија Андреева и Братислав Димитров** даваат поскромен придонес во обликувањето на претставата. И покрај потфрлувањето на останатиот дел од артистичката екипа, сепак може да се рече: „Габи“ немаа изразито разорно дејство, но очевидно, не се ни шампињони за евтина закуска.

„ПИРЕЈ“: ГНЕЗДО НА ФЕНИКСОТ ВО ГУСТАТА КРВ

Околностите направија авторот на овие редови да ја проследи единаесеттата изведба на **„Пиреј од Петре М. Андреевски,** претстава што по блескавиот успех на истоименият роман, се очекуваше со нагласено љубопитство. Во коренот на ова љубопитство, природно, беше прашањето: може ли воопшто романот на Петре М. Андреевски да се драматизира, можат ли неговите јунаци да зживеат и на театарската сцена? Раката на срце: поставувањето на овие прашања секогаш потхрануваше и извесен, макар и притаен сомнеж и воздржаност. А, ете, немало потреба од тоа.

На **битолската сцена** видовме чиста, зрела, стамена претстава. Пепелиште. Злодоба и злокоба. Круг на смртта. Зловестински виор на туѓи знамиња. Папсани воини, бесцел во нивните чизми. И дрвја без гранки: Јон и Велика, цел еден народ, македонски. Два фронта, две небитници. Прелага на униформите: брат против брата. Судбината како играчка на големите, налудничав вриеж, ужасно провидение, небо без ѕвезди, мажи без жени, жени поцрнети од болка, овошки без плодови, деца во гробовите, пекол во очите. Едноставноста на чемерот: сценскиот простор како недооран, пеплосан рид. **Како грнчиња се тркалаат судбините по стрмнините на живеачката, додека не се скршат, додека не препукнат.** На средината на сцената: црвена расекотина. За да раздели маж од жена, свој од свој. Расекотината напати е река: одвај се тркалаат во неа последните капки на животот. Набрекнато, крваво одбројување на дамарите. Искусниот мајстор на сценографијата **Бранко Костовски** многу добро знаел што сака и тоа го направил перфектно.

А и авторите на драматизацијата знаеле добро што сакаат. Дејствието го сместуваат на два плана: во селото и на боиштето. Сакаат од „Пиреј“ да направат самосвоен театарски чин: со таинствена, органска врска со романот, но не и негова неамбициозна илустрација. Задачата не им е лесна. Творечкиот предизвик, затоа, е поголем. **Милчин и Руси** во преден план го ставаат Јон, неговите премрежја. Велика, навистина, не е сосема на маргините на дејствието, но и овојпат е испуштена, се чини, големата шанса на сцената да проговори големата македонска мајка. Или, одложена е шансата, за некоја друга прилика. Но, и вака не е изневерена идејата на романот. Крајниот резултат е импресивен. Наизменично одвивајќи се на веќе спомнатите два плана, дејствието има рафално темпо, ретко виден интензитет. Претставата на **Милчин** не е рамнодушно сеќавање на минатото. Таа е жива рана. Извориште на нови прашања: за патилата, за отстојувањето на бришаниот простор определен за безмилосен танц на судбината. Гнездо на фениксот во густата крв.

Претставата ја води, во еден здив и во голема форма **Илко Стефановски (Јон Мегленоски).** Овој млад актер навистина бравурозно ги совладува препелкањата на Јон, стрвниците што му го крадат сонот. Разбушавен, експлозивен, Јон на Илко Стефановски е расчеречен меѓу крикот на Велика и суровите наредби на фронтот. Главата му виси на конец, но севезден е полна со исти мечти: сонот му патува во родното село, кај Велика, кај петте дробни дечиња. **Незаборавна е, во вистинската смисла на зборот, сцената на загинувањето на брат му Мирче Мегленоски: орото на Јон, како предвесник на смртта, но и како надеж и верба во себе и во своето.** Како вековите да беа збрани во тешкиот, оловен чекор на Јон. Илко Стефановски во занес остварувајќи врвен актерски резултат, уверливо потврди дека може да се носи и со најкомпликувани задачи, што во контекстот на развојот на македонската актерска уметност, навистина радува и охрабрува. Дотолку повеќе што никако не смее да се потцени и бележитиот придонес и на останатиот дел од бројниот актерски ансамбл на битолскиот театар, во кој доминираа актери од помладата генерација.

Со страст, надминувајќи ги рамките на професионалната коректност, своите задачи мошне успешно ги извршија и **Борис Чоревски (Мирче Мегленоски), Јоана Поповска (Велика Мегленоска), Јосиф Јосифовски (Капетан Мирковиќ), Благоја Стефановски (Толе Грнчарот), Петре Стојковски (Дуко Вендија)** и другите. Всушност, станува збор за колективен напор преточен во завиден уметнички резултат. Молчешкум и замислено младата битолска публика го пречека крајот нан претставата. Можеби гледачите ја повторуваа во себе последната реплика од претставата и воведниот текст на романот: **„Пиреј е троскотна трева, а некои ја викаат и коштрева. Ама ти, колку сакаш кошкај ја, корни ја, куби ја, таа пак не умира. Само малку да се допре до земјата и пак ќе се фати, ќе оживее, ќе потера. Ништо не ја ништи таа трева“.**

12.000 „Стапици за глувци“

Во Лондон, претставата „Стапица за глувци“ е изведена 11.880 пати (податок до октомври лани) и сеуште се дава, влегувајќи така во 33-та година на прикажување! Овој рекорд, веројатно светски, е можен во театрите каде што една претстава се игра додека за неа има публика, во таканаречените нерепертоарни(!) театри, особено карактеристични за Бродвеј (Њујорк) и Лондон.

■ Еве ги петнаесетте најгледани претстави во двата града:

1. „Стапица“ (=)	11.880	Лондон
2. „Црни, бели пејачи“	4.354	Лондон
3. „Без секс, ние сме Британци“ (=)	4.204	Лондон
4. „Ох, Калкута!“	3.863	Лондон
5. „Исус Х. суперстар“	3.401	Лондон
6. „Брилјантин“	3.388	Њујорк
7. „Виолинист на покрив“	3.242	Њујорк
8. „Живот со татко“	3.224	Њујорк
9. „Тутунски пат“	3.182	Њујорк
10. „Хело, Доли“	2.844	Њујорк
11. „Мај фер лејди“	2.717	Њујорк
12. „Оливер“	2.618	Лондон
13. „Девојка во мојата супа“	2.547	Лондон
14. „Горна пижама“	2.498	Лондон
15. „Хорска линија“ (=)	2.443	Њујорк

Мошне популарниот мјузикл „Коса“ во Лондон доживеал „само“ 1.742 изведби, а во Њујорк помалку.

Мјузиклот „Ох, Калкута!“ во Њујорк вкупно има 3.314 изведби, но во две различни постановки, па затоа одделно се сметаат: првата со 1.316 изведби, а обновената со 1.998 (и =).

(=) сеуште се дава.

Скица за портрет

Кон 80-от роденден на Тодор Николовски

Иван ИВАНОВСКИ

Најстариот жив актер во нашата Република, доајенот на македонското актерство Тодор Николовски, пред извесно време наполни 80 години.

Со мошне крепко здравје, навлегувајќи во деветтата деценија од животот, овој драмски уметник како да сака да ја потврди старата и добро позната вистина дека артистот живее сè до своето физичко исчезнување, дека сцената засекогаш останува негов втор дом. Иако повеќе од една деценија е во пензија, **(50 години плодна творечка дејност и исто толку време верност на некогашната сцена крај Вардар и на сцената на булеварот ЈНА, прослави на 7 февруари 1970 година),** Николовски никогаш не го прекина континуитетот со театарската уметност, што за него беше и остана непресушен врутоκ за една постојана животна радост и одушевување. И по пензионирањето, Тодор Николовски настапи во неколку значајни сценски проекти, а нешто малку пред тоа, како ветеран, беше еден од најангажираните артисти во Драмата на Македонскиот народен театар. Ни денес ја нема прекинато толку цврстата врска со својата театарска куќа, со своите колеги, со оние што доаѓаат на сцената. Често може да се види во театарскиот салон во театарот, на кој му го посвети целиот свој живот, како ги следи подготовките на некоја претстава, како воспоставува жив и непосреден дијалог со младите.

Тодор Николовски

Таков е Тодор Николовски — еден од легендите на македонското актерско творештво. Таков неисцрпен и љубопитен дух бил и кога во почетокот на својата актерска кариера, некаде во далечната 1919 година, на сцената на Народното позориште во Скопје ги правеше своите први чекори, кога учеше од еден толку познат учител каков што беше режисерот Александар Вершчагин, кога играше заедно со такви големи и прославени имиња на југословенската глума какви што беа: **Добрица Милутиновиќ, Миливое Живановиќ, Синиша Раваси, Сава Северова, Бојан Ступица** и многу други, кога сета своја инспиративна моќ, љубов и страст ги внесе во креирањето ликови од пиесите на **Васил Иљоски, Ристо Крле и Антон Панов,** што тогаш беа изведувани на македонски јазик.

По цели две децении играње во предвоеното скопско Народно позориште, Тодор Николовски ја доживеа неизмерната радост и возбуда да заигра во својата слободна татковина, да учествува во втемелувањето на македонското професионално драмско дело. Првите години по ослободувањето е период на негова вистинска голема афирмација, време на највпечатливо зреење, потврдувајќи го замавот на својот специфичен талент и темперамент со низа капитални улоги остварени во пиесите „Чорбаци Теодос“ од Васил Иљоски, „Доходно место“ од Островски, „Женидба“ од Гоголь, „Сомнително лице“ од Нушиќ, „Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле и многу други.

Тодор Николовски не ги штедеше своите креативни сили. Богатото сценско искуство несебично го даруваше на разните гостувања со својот ансамбл и поединечно. Така, ќе останат во трајно сеќавање неговите настапи во насловните улоги во пиесите „Чорбаци Теодос“ и „Тартиф“, со кои Македонскиот народен театар гостуваше во Белград, потоа во Пиринска Македонија и во Софија. Ќе се памети и неговото **гостување во „Печалбари“ од Антон Панов на сцената на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја, денешен Благоевград.** Траен белег во формирањето на физиономијата на одделни театри (Народниот театар во Титов Велес, Театарот на народностите и Младинско-детскиот театар од Скопје и други) Тодор Николовски ќе остави со своите гостувања и како режисер.

Останува омилен кај сите. Поинаку, се чини и не може, зашто постојано е свртен кон животот, уверувајќи нè дека вистинска глума најмногу личи на него, дека таа е најчудесна кога се врзува за непресушните животни сокови и дека Театарот беше и остана вечна човекова потреба.

Скромен и доследен во своето артистичко определување, докрај чесен и совесен во работата, Тодор Николовски останува жив пример како треба да ѝ се служи на театарската уметност. А само оној кому театарот му е во крвта може толку долго и толку упорно да опстојува, да остана кристално чист со своето богато актерско зрачење на генерациите што успешно го заменуваат и на оние што допрва доаѓаат.

Јазикот на нашата сцена

Илија МИЛЧИН

Неоспорен факт е дека кога човек сака да чуе убав говорен француски јазик, ќе појде да гледа претстава во Комеди Франсез. Ако пак сака да ужива во звучната мелодика на литературниот германски јазик, ќе оди во Бруттеатар. Се разбира дека така е и кај сите културни народи; неодминливо правило, речиси доведено до аксиом, е дека правоговорна форма на секој литературен јазик се слуша од неговите театарски сцени, а пред сè од сцената на централните национални театри. Токму затоа веќе во самиот почеток на создавањето на македонскиот професионален театар се обрнуваше исто толку внимание и се вложуваа не помалку грижи и труд за постигнување на чиста јазична фактура, колку и за овладување со елементите на актерската игра.

Всушност, веќе на првата целовечерна претстава во Македонскиот народен театар: „Платон Кречет" од Александар Корнејчук, чијашто премиера беше на 3 април 1945 година, на сцената паралелно се одвиваше битката не само за македонскиот театар, туку и за убав, чист македонски литературен јазик.

Крупен придонес за конечниот резултат беше и тоа што имавме за реализација превод направен со јазична акрибија од **Блаже Конески.** Впрочем, секогаш е тоа во театарот така: неопходен услов за правоговорен литературен јазик е пишаната реч. Само врз основа на солиден оригинален или преведен текст може понатаму да се изградува и усовршува говорната страна на секој литературен јазик.

Нема да биде претерано ако се каже дека грижата за јазикот на сцената доста години по формирањето на Македонскиот народен театар беше речиси еднаква како и стремежот за постигнување на мајсторството на сценскиот израз. Меѓутоа, за жал, во текот на времето, веројатно како последица и на зголемувањето на подготвуваните премиери во македонските театри, а и со проширувањето на кругот на преведувачи, во последниве сезони како да олабави донекаде строгоста на јазичните критериуми. Кон тоа придонесе и појавата во театарската практика на некои „теории" дека на сцената требало да се говори како во животот или кажано со јазикот на застапниците на тие становишта: **да се говори како на улица, во кафеана, по дуќани.** Природно дека никој нема ништо против тоа јазикот да биде одраз на она што се случува и се слуша во животот околу нас, меѓутоа не треба докажување дека сè што е уличен говор во никој случај не спаѓа во никаква уметничка категорија, па според тоа не може да биде ни јазик на театарската уметност. Без соодветен јазичен филтер, без нужната транспозиција и сублимација во еден повеќе или помалку пречистен говор не може ни да се замисли еден сценски дијалог на макар просечно литературно и театарско ниво. Всушност, вакви „теории" потекнаа од некои театарски актери кои своите сопствени слабости: говорни дефекти или дијалектни наслојки од кои не сакаа со макар малку труд да се ослободат, ги претворија на ваков начин во некаква актерска добродетел и лажлив сценски „шарм". Меѓутоа, дури и ако има еден таков извртен начин на говор и моментален добар прием кај публиката, особено кога е проткаен и со доволно количество вулгарности и пцости, тој божемен успех брзо се враќа како бумеранг и го понижува театарот до нивото на евтина, примитивна забава.

Другиот корен на создавање отпори против јазичната грижа лежи во појавата на таканаречениот физички театар во кој акцентот се става на физичкото, визуелното дејство, а литературната материја, живиот збор на актерот се потценува, се намалува по квантум, а се предава на еден крајно неодговорен начин, зашто на застапниците на таков вид театар им е важно само она што се гледа на сцената, а не и она што се слуша. Овие становишта за барање на нови аспекти на театарот доведоа мнозина театарски уметници до тоа да забораваат дека зборот е темел на секое сценско дејство и им ги отвори широко вратите на често слушаните оправдувања кај некои актери дека не можат да се прекинуваат во текот на пробите поради јазични интервенции на лекторот, зашто божем во такви моменти ним им се попречувал емоционалниот тек на играта. Фразата: **„Сега ли најде да ме прекинеш"** сè почесто се слуша во нашите театри, а резултатот е сè поголемото запаѓање во јазични несмасности, нечиста дикција, лошо комуницирање со театарскиот аудиториум. Вакви неодговорни однесувања спрема местото и функцијата на чистиот јазик на сцената би можеле многу лесно да бидат коригирани и наполно отстранети од театарската практика ако само малку повеќе се засили критичноста на публиката не само спрема чисто актерските и режисерските квалитети на претставата, туку и спрема нејзината јазична страна.

И до денес не е јасно зошто, на пример, театарските критичари речиси никогаш не искажуваат ни две реченици оцена за јазикот во претставите, иако е по многу линии еден од основните елементи, а веројатно и суштински најважниот во креирањето на секој театарски чин.

Не само што е крајно неопходно оценувањето на преводот на реализираните пиеси, туку и говорното пречистување на оригиналните македонски текстови. Ако секој театарски посетител, а уште повеќе рецензент, внимателно се вслуша во говорната мелодика на јазикот на нашите сцени ќе најде безброј примери во кои е уште како потребна јавна општествена критика и интервенција. Нека ми биде дозволено да кажам дека дури ни лингвистите не обрнуваат доволно внимание на чистотата на јазикот од правоговорна страна не само на театарските претстави, туку и во радиодрамите, телевизиските драми, филмовите и воопшто во емисиите на радиото и телевизијата. Денес во нашите театри веќе не е познат случај еден актер да биде ставен во алтернатива или да научи сосема коректно да говори на сцената или пак да го напушти својот театарски колектив или дури и својата актерска професија.

Кога станува збор за јавна оцена на јазични проблеми, обично се зафаќаме со некои покрупни прашања кои би можеле да ги наречеме јазични финеси, но кога ќе се сугерираат соодветни решенија, во поголемиот број случаи лексички, дури и да се лингвистички наполно оправдани, тие се покажуваат, всушност, како јазичен луксуз таму каде што веќе имаме прифатени од литературната норма изрази.

По многу години театарска работа денес е за мене наполно несфатливо на огромен број театарски плакати и програми да не стои името на преведувачот на пиесата која се прикажува. Кога утре кој и да е историчар на театарот во Македонија ќе се обиде да состави репертоарска листа

на прикажани дела на македонските сцени, не ќе биде во состојба да внесе податоци за луѓето кои со своите преводи влијаеле во создавањето на говорниот литературен јазик. Вака толерирана, принудна анонимност отвора празно поле за појава на не мал број „апокрифни“ преводи за кои практично никој не одговара со сопственото име. Тогаш не треба да нѐ чуди ни тоа дека денес ни еден актер кај нас не е оценуван од критиката и за неговиот јазик во ликот.

Има една комуникација меѓу публиката и театарот која сè уште кај нас не функционира. Имаме голем број претстави за ученици и студенти. Меѓутоа, на протите од едната рака можат да се избројат примери кога актерите се сретнале со својата публика од училишните установи за да го чујат мислењето на учениците, студентите и нивните професори за уметничкото ниво на нивната игра, но и за јазичната страна на претставата. Не можам да не спомнам дека мене и до денес ме пече објаснението на наш универзитетски професор зошто не доаѓа на театар:

„Не сакам да гледам и да слушам актери кои не знаат да го зборуваат својот јазик на сцената, кои очевидно не го знаат значењето на апстрактните поими, а при тоа ги изговараат туѓите зборови и имиња како ќе им текне“. Можно е ова горчливо искажување да е и само оправдување за негледањето на претстави, но жална вистина е дека во голема мерка е точно. А не треба да се прави никаков подвиг за да се постигне за кратко време солиден резултат. Достатно е одново да сфатиме со сите нужни последици дека основа на театарот е сепак, и по сите таканаречени експерименти и модернизми, убавиот литературен збор, пропиен со неопходна мисловна и емоционална содржина.

Ако се навикнеме да слушаме и да читаме и јазична критика за нашата дејност како актери, нема да ни биде чудно ако еднаш, особено студентската и ученичка публика ни каже: **„Не сакаме да гледаме ваша претстава, зашто лошо зборувате.“** Да се надеваме дека ќе го дочекаме и тој ден, кога школската публика ќе почне и да не оди во такви театри, каде има јазична негрижа.

Дел од проблемите со кои театарските работници се среќаваат на сцената лежат бездруго и во некои белези на јазичната ситуација кај нас. Може да изгледа необично, меѓутоа совладувањето на дијалектните остатоци кај секого од актерите е многу полесно и во практиката речиси не остава многу видливи траги, но затоа пак некои недостатно проучени области на граматиката на нашиот јазик од страна на лингвистите оставаат големи празнини во кои после се провираат разни непрецизности, произволности и случајни говорни решенија. Посебно ни недостигаат, нам во театрите, поопширни проучувања на синтаксата и фонетиката. Дури и прашањето на неприроден ред на зборовите во реченицитe, особено тогаш кога е механички пренесен од друг јазик, а не одговара на духот на нашиот јазик, е сè уште дискутабилно и нерешливо. Во многу пиеси среќаваме цели блокови текст кој е тежок за говор зашто не ја запазува воопшто мелодиката на нашиот јазик.

Голема бркотница создава и изговорот на гласот Љ, како, на пример, во зборовите: **љубов, љубен, љубомора** и слично, зашто овој графиски знак донесе и впечаток кај актерите дека таа согласка мора да се изговара на ист начин како во српскохрватскиот јазик. Ни се чини дека сè уште не е доцна лингвистите да настојуваат тој глас да се изговара како што се слуша во нашите народни говори. Инаку, се јавува двојственост и извештаченост, кога актерот се труди да ја изговори сосема меко. Друг изразит фонетски проблем е повременото матно изговарање на самогласките кај некои актери и скратувањето, поправо нивното голтање, особено ако се на крајот на зборот и на реченицата. Неизедначен е и изговорот на согласката Ќ, а варира од чисто К до тврдо Ч. Сè уште отворено прашање е до каде ќе се оди со таканареченото во театарскиот жаргон „врзување“. Посебно создава испаколичени говорни форми преминувањето на акцентот, кога актерот кој си го одредува сам тоа „врзување“ не потекнува од јазична средина во која преминувањето на акцентот не е познато. Правилата за логичниот акцент не можат секогаш да помогнат во вакви случаи, а резултатот е поматување на мисловната содржина на текстот. Во низата непрецизности во правоговорот на нашиот јазик тешкотија создава и акцентот во одречните реченици при што најмногу се нарушува мисловната и емоционалната содржина на репликите. Да употребиме една илустрација: Како напишана материја еден склоп зборови, на пример: „додека не дојде“ е непроменлив, меѓутоа може да се изговори: „додека не дóјде“ или „додека нѐ дојде“ или дури и „дóдека не дójде“ или „додека нѐдојде“. Кој е правилниот начин на акцентирање? Му останува на секој актер самиот да си решава.

Нека ми биде дозволено да искажам и една забелешка за премногу либералниот однос на нашите лингвисти спрема практиката на неконсултирање на речникот (тритомниот) и на правописниот речник на македонскиот јазик. Становиштето нивно дека јазичната практика треба да пресуди што е правилно, а што не е ги стимулира луѓето, кои треба да говорат на правилен начин, да не ги исполнуваат нормите утврдени во реченицитe.

Најдрастичен пример е акцентирањето на туѓите зборови. Наместо за секој случај, кога не се сигурни, да го отворат речникот каде што се означени акцентите, тие го изговоруваат зборот по нивни сопствен усет. И така ја формираат сами својата јазична практика. Ако продолжиме по тој пат, наскоро ќе слушаме од сцената, од радиото и од екранот и кýлтура и литерáтура, како што денес имаме случаи на такво, од јазично гледиште едностранo, сфаќање дека акцентот кај нас е секогаш на првиот слог кај двосложните зборови или на третиот слог од крајот кај повеќесложените. Не треба и не смее на актерот или спикерот да му се остава да избира самиот дали ќе каже мúтралез или митралéз, пáртизан или партизáн.

Спрема јазичните веќе формулирани норми треба да се однесуваме како спрема закон кој е во важност. Додека не е укинат, законскиот пропис мора да биде почитуван од сите, а правниците измените на законот и лингвистите измените во речниците нека си ги дискутираат меѓу себе, па кога ќе се договорат, нека ги внесат измените во соодветните речници. И само од тој момент, а никако порано, додека траат нивните размислувања, некој може да почне да ги применува новите јазични норми. Во спротивен случај настанува јазична мешаница. Тоа е она што треба јасно да ни го кажат и да го бараат од нас нашите лингвисти. А наш долг е да ги применуваме јазичните правоговорни норми. Тоа е особено долг на оние од нас кои се занимаваат и со режија.

Мора да се прифати неизбежниот закон дека не е можно да се создаде пренесување на никаква сценска концепција без елементарна чистота и јазична логичност на сцената. Тоа е единствена основа за создавање на говорна сценска култура. А тоа може и мора да биде заедничка цел и грижа на сите нас, на лингвистите, на театарските уметници, на спикерите и на аудиториумот кој нѐ слуша. Првиот и основен впечаток од една театарска претстава мора да биде убаво искажаниот и пластично пренесениот литературен збор од сценските штици во салата. Без таа неопходна јазична комуникација не се можни вистински уметнички дострели на сцената.

Пролегомена за комуналниот театар

Томислав ОСМАНЛИ

1.

ТЕАТАРОТ СЕ РАЃА ОД ЖЕЛБАТА (ЕНТУСИЈАЗМОТ) И ИДЕЈАТА (ИНВЕНЦИЈАТА). ЖЕЛБАТА Е, ОТТУКА, ОСНОВА НА ТЕАТАРСКАТА ОРГАНИЗАЦИЈА, А ИДЕЈАТА ОСНОВА НА ТЕАТАРСКОТО БИТИЕ.

2.

ДРАМАТУРЗИТЕ, КАКО ВПРОЧЕМ И ФИЛОЗОФИТЕ, ДО СЕГА СВЕТОТ САМО РАЗЛИЧНО ГО ТОЛКУВАЛЕ. СЕ РАБОТИ ЗА ТОЈ ДА СЕ МЕНУВА НИЗ КРИТИЧКОТО ТОЛКУВАЊЕ НА ОСЛОБОДЕНИОТ ХИСТРИОН, ВО ЕДЕН НОВ ДЕЈСТВЕН ТЕАТАР.

3.

ДЕЈСТВЕНИОТ ТЕАТАР ЕДИНСТВЕНО Е МОЖЕН КАКО ПРАКТИЧЕН ТЕАТАР.

4.

ПРАКТИЧНАТА ДЕЈСТВЕНОСТ НА ТЕАТАРОТ СЕ ОСТВАРУВА ВО ФУНКЦИЈА НА ТЕАТАРОТ КАКО ДОМИНИУМ НА АКТЕРОТ.

5.

АКТЕРСТВОТО НЕ Е ЗАТВОРЕНА ПРОФЕСИЈА, ТУКУ СЛОБОДНА ДЕЈНОСТ. АКТЕРСТВОТО Е ВО ИСТАТА ОНАА РЕЛАЦИЈА СО ТВОРЕЧКИОТ ЧИН, ВО КОЈА ШТО ТОЈ СЕ ОДНЕСУВА КОН СЛОБОДАТА. АКТЕРСТВОТО, СЛОБОДАТА И ТВОРЕШТВОТО, КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР ГИ СФАЌА КАКО СИНОНИМИ; ИЛИ, ВО СИНТАГМАТСКА СМИСЛА КАКО — ОСЛОБОДЕН (КОЛЕКТИВЕН) ТЕАТАРСКИ ЧИН.

6.

ПРАКТИЧНИОТ КАРАКТЕР НА ДЕЈСТВЕНИОТ ТЕАТАР СЕ ОСТВАРУВА НИЗ КОМУНАЛНАТА ТЕАТАРСКА ОРГАНИЗАЦИЈА (КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР).

7.

КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР ОЗНАЧУВА ИНТЕГРАЛНО, ПОСТАПНО И РЕАЛНО ПООПШТЕСТВУВАЊЕ (СОЦИЈАЛИЗИРАЊЕ) НА ТЕАТАРОТ.

8.

ТЕАТАРОТ — КОМУНА И КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР НЕ СЕ ИДЕНТИТЕТ. МЕЃУ СЕБЕ, ТИЕ СЕ ОДНЕСУВААТ КАКО ПОЕДИНЕЧНОТО СПРЕМА ОПШТОТО.

9.

КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР ВОСПОСТАВУВА ОДНОС НАЈПРВО СО СВОЈОТ КОМУНИТЕТ, А ПОТОА И СО ОПШТЕСТВЕНИОТ ТОТАЛИВЕН ТЕАТАР.

10.

ДЕЈСТВЕНИОТ ТЕАТАР ПО СЕБЕ Е МАСОВЕН ТЕАТАР.

11.

ТЕАТАРОТ НА МАСИТЕ СЕ ОСТВАРУВА КАКО ТЕАТАР НА КОМУНИТЕТОТ, А ОВОЈ ПРАКТИЧНО ЕГЗИСТИРА КАКО ТЕАТАР НА КОМУНАЛНИОТ ТВОРЕЧКИ КОЛЕКТИВИТЕТ (НА ЗАИНТЕРЕСИРАНИТЕ ПАРТИЦИПАНТИ ВО ТЕАТАРСКИТЕ ТВОРЕЧКИ ЧИНОВИ).

12.

ТЕАТАРОТ НА МАСИТЕ Е КОМУНИКАТИВЕН, ЛАИЧКИ ТЕАТАР. ТОЈ Е. ПРОДОЛЖЕНИЕ НА КОНТИНУИРАНИТЕ ТРАДИЦИИ НА НАРОДСКОТО СЦЕНСКО ТВОРЕШТВО, НА НАРОДНИОТ ОДНОС КОН ДЕЗАЛИЕНАЦИСКИТЕ СВОЈСТВА НА СЛОБОДНАТА ИГРА.

13.

ЛАИЧКИОТ ТЕАТАР Е ЕКСТРОВЕРТЕН, БУЧЕН, ПАНИГИРИЧЕН, АНГАЖИРАН, СОЦИЈАЛИЗИРАН ТЕАТАР.

14.

СОЦИЈАЛИЗИРАНИОТ ТЕАТАР, КАКО И СОЦИЈАЛНАТА УМЕТНОСТ, ВСУШНОСТ Е ПОЛИТИЧЕН, НО ВО ОДБРАНА НА СОЦИЈАЛНИТЕ КВАЛИТЕТИ НА КОМУНИТЕТОТ (ТОТАЛИТЕТОТ).

15.

ПОЛИТИЧКИОТ ТЕАТАР Е КРИТИЧКИ ДЕЈСТВЕН. КОГА ТЕАТАРОТ СТАНУВА НЕ КРИТИЧКИ, ТУКУ ПОЛИТИЧКИ АФИРМАТИВЕН, ТОЈ ГО ПРАВИ ПРВИОТ ЧЕКОР ВО СВОЈАТА СОПСТВЕНА ДЕНУНЦИЈАЦИЈА; СТАНУВА ПОЛИТИЧКИ ПРОПАГАНДИЗАМ.

16.

СОЦИЈАЛИСТИЧКИОТ ТЕАТАР МОРА ДА БИДЕ НАРОДСКИ, КАКО ПРАКТИЧЕН; И ДЕМОКРАТСКИ, КАКО КОМУНАЛЕН ТЕАТАР.

17.

ДЕЈСТВЕНИОТ ТЕАТАР НЕ СЕ СМЕТА СЕБЕ СИ ЗА ЕДИНСТВЕНО МОЖЕН, КАКО ШТО НИ КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР НЕ Е ЕДИНСТВЕНАТА ФОРМА НА КОЛЕКТИВЕН ИЛИ ДЕМОКРАТСКИ ТЕАТАР; НО, ТОЈ СЕ СМЕТА ЗА ЕДИНСТВЕНО **КОНСЕКВЕНТЕН** (СОЦИЈАЛИСТИЧКИ) ТЕАТАР.

18.

КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР НАПОЛНО ГО ОДРАЗУВА СЕНЗИБИЛИТЕТОТ НА НАРОДОТ. ТОЈ Е, ОТТУКА, НЕ САМО РАЦИОНАЛЕН, ТУКУ НАД СЁ СЕНЗИБИЛЕН, ЕМОЦИОНАЛЕН.

19.

ТЕАТАРСКИОТ AISTHESIS НА КОМУНАЛНИОТ ДЕЈСТВЕН ТЕАТАР, ЗНАЧИ, Е СЕКОГАШ ДЕТЕРМИНИРАН ОД ОПШТЕСТВЕНИОТ (ВНАТРЕ ВО НЕГО И ПОЛИТИЧКИОТ) HABITUS И ETHOS.

20.

КОМУНАЛНИОТ ТЕАТАР Е САМО ЕДНА ОД МНОШТВОТО ОРГАНИЗАЦИСКО-ФУНКЦИОНАЛНИ ФОРМИ НА ПЛУРАЛИСТИЧКИ СФАТЕНИОТ ТЕАТАР, НО ТОА Е ТАКВА ФОРМА КОЈА ШТО Е НЕ САМО СОЦИЈАЛНО **НАЈЦЕЛЕСООБРАЗНА**, ЕСТЕТСКИ **НАЈБОГАТА**, И ТВОРЕЧКИ **НАЈСПОНТАНА**, ТУКУ (И ЗАТОА, МЕЃУ ДРУГОТО) ТЕАТАРСКО-ИСТОРИСКИ, ПЕРСПЕКТИВНО **НАЈВИТАЛНА**.

Помалку цензура, повеќе добронамерна, но строга критика

Зошто ѝ се враќам на оваа брошура, пронајдена во една антикварница во Ленинград? Брошура издадена 1924 година во Ленинград од издавачката куќа „Академија“, под наслов **„Проблемите на литературата и драматургијата“.** Всушност, тоа е записник од дискусијата одржана на 26 мај 1924 година во Државниот академски мал театар во Москва. Меѓу другите, во дискусијата учествуваат: **народниот комесар за култура А. В. Луначарски, поетот В. В. Мајаковски, писателот Б. Пилнак, режисерот и раководител на Камерниот театар А. Ј. Таиров, драматургот А. Глебов, претседателот на Серускиот пролеткулт В. Ф. Плетнев...**

Сите учесници се значајни имиња од едно бурно време што ќе роди блескави театарски резултати задушени во веројатно најжестокиот терор во културата со кој човештвото беше соочено кога и да е. Прашањата на слободата на творештвото, на односот меѓу идеологијата и уметноста се прашања актуелни и денес. Она што најпрвин ме врза за оваа брошура беше токму сознанието дека некои од прашањата околу кои се судираат уметниците и функционерите во културата 1924 година се појавуваат и денес. Дури и формулациите, аргументите, методите на дискусија и на пресметка не се заборавени. Има некаков „црн хумор“ во сознанието дека некои од учесниците во оваа дискусија, и тоа оние порадикалните, биле отстранети од јавниот живот со истите обвинениј а со кои тие ѓи напаѓаат „десните“ и „либералите“ во културниот живот по Револуцијата.

В. В. Мајаковски се самоубива кога сталинизмот дефинитивно го става „под капа“ и културниот живот во СССР, а неговите аргументи во дискусијата ќе бидат аргументи и на ждановистите. А. Ј. Таиров, означуван од догматите како „буржуј“ и „десен“ ќе ги надживее искушенијата на соцреализмот прифаќајќи ги, и ќе умре како уметник толериран од Сталиновите „културни полицајци“. Најпосле, самата дискусија ќе укаже и на другите моменти што ни покажуваат дека конфликтите од 1924 година не ја загубиле својата актуелност.

А. В. Луначарски: А сега неколку збора за судбината на драматургијата. Тука ситуацијата е позаострена. За публиката што сака да оди в театар, за публиката на којашто театарот ѝ е неопходен, за публиката што би можела до одредена мерка да влијае на театарот — за таа публика театрот е недостапен. Театрите, плашејќи се од дефицит без финансиска поддршка од државата, принудени се да се потпираат на публиката што може да плати билети. Тоа доведува до искаполичување на репертоарот, диктира комерцијален репертоар што ќе носи профит, што од друга страна доведува до затвореност, до изолација од најважното — масовната публика. (...)

(...) Многумина грешат ако мислат дека работата не оди зашто нема соодветен репертоар и дека кризата не може да се превозмогне. Земете ги, на пример, академските театри. Повеќето од нив, со исклучок на Камерниот театар, задолжени се да ја негуваат традицијата изградена порано, традиција со неоспорни вредности. Но, на широките партиски и советски кругови јасно им е дека ние не можеме да прифатиме, Малиот театар, на пример, да биде само чувар на традициите, да се претвори во музеј што прикажува само претстави какви што имало во минатото. Не можеме да прифатиме МХАТ да претставува великолепна машина што навидум живее и се движи, а всушност автоматизирано се повторува. Ако академските театри се најдат на таа линија, не ќе можат да го задоволат поголемиот дел од публиката и многумина ќе имаат причина да зборуваат дека не треба да ги поддржуваме таквите театри само поради нивното музејско значење.

Во овие услови, се чини, треба да им посветиме специјално внимание на новите драмски автори. Мене ми се чини дека за нив создадовме мошне тешки услови. **Кога бев во Ленинград, еден млад и значаен драмски автор, згора на тоа и комунист, ми наброи редица драмски дела што јас сум должен да ги штитам од театарската цензура.** Факт е дека речиси за сите нови пиеси што доживеале успех, како **„Езерото Љуљ“** (во режија на Меерхолд — м. з.), за малку не беа забранети. Речиси сите пиеси што имаат и политичка содржина, што сакаат да зачекорат по патот на творечката драматургија, се покажуваат спорни, често не се појавуваат на сцени или минуваат редица пречки оставајќи многу пердуви од својата опашка во рацете на советниците и на чуварите. (...)

А. Глебов: На оваа маса седи претставник на Камерниот театар, театар што несомнено претставува уметничка вредност. Но, таа огромна уметничка вредност едновремено претставува карпа на која што се приковани творците од тој театар и тие не можат да се откинат од неа зашто израснале и се воспитале врз старите традиции, тие не се преварени во казанот во кој треба да бидат преварени за да станат одново живи луѓе. Дали треба да се чуваат традициите за кои зборуваше А. В. Луначарски? Зависно од тоа колку ни се блиски. Има традиции што треба да се исчистат од карпите!

Што се однесува до немногубројните напредни буржујски групи што ја прифатија Револуцијата, за нив ќе го кажам следново: секоја револуција е хируршка интервенција во созреаниот еволутивен процес. Врз носителите на граѓанската култура, Октомвриската револуција изврши идеолошка операција. Како резултат на таа операција, еден дел од руската интелигенција изгина, вториот дел беше кастриран, а третиот-подмладен. Во улога на таков подмладен егземплар, меѓу нас фигурира почитуваниот другар Мајаковски. Неговото здравје е добро познато и не подлегнува на сомнеж. Тој е пример за граѓански интелектуалец што Револуцијата го подмладила. Неговиот колега, другарот Брик, покажув помалку јасни знаци на подмладување, операцијата не била сосема успешна. А во странство имаме редица писатели кои во-

општо не се подвргнале на таа операција и останале идејни кастрати. Можеме ли од групата подмладени да очекуваме да создадат вредности што ни се неопходни? Несомнено. (...)

(...) Раководните органи во материјалната база на културата (издавачките куќи, театрите и сл.) треба стопроцентно да бидат заземени од наши луѓе, членови на партијата и работници, дури и нечленови на партијата, но способни да се ориентираат по класното чувство. Кага тоа ќе биде така, а сега сосема не е така, кога сите раководни места ќе ги држат луѓе со нови, а не со стари традиции, тогаш нема да известуваме дека навистина револуционерните дела се изгонети од сите уметности, тогаш ќе се врши избор и од културните вредности создавани од „сопатниците" и нема да има матни дела слични на **„Трустот Д. Е."** (одново режија на Меерхолд! — м. з.). Ако се земе таква линија, ќе биде обезбеден развитокот на пролетерското творештво и пролетеријатот ќе ја преземе командата во културата, сега завладеана, треба да го признаеме тоа, од буржоазијата и нејзината идеологија. Но, проблемот ќе го разрешат делата, а не методите на воениот комунизам. Нашите автори ќе треба настојчиво да се борат за секој читател, за секој гледач, да го освојуваат со методично опсадување. Како што нашите економисти го потиснуваат приватниот капитал од трговијата со неговото оружје-конкуренцијата, така и нашиот автор ќе ја потисне старата литература, ќе ја истурка од парабродот на денешната пролетерска современост, превозмогнувајќи ја не само идејно, туку и технички. Партијата е должна само да нè поддржи и таа ќе нè поддржи!

В. Ј. Клучников: Другарите Лелевич и Мајаковски зборуваа за валкана литература што треба да се поддржува. Мене ми се чини, ако постои „валкана" литература, тоагаш тоа е поддржуваната литература! Таква литература апсолутно не ни е потребна. Секој уметник треба да се бори за себе и за својата определба, без оглед дали зад него стои или не стои некаква општествена поддршка. Убеден сум дека во моментот кога ќе почне да се обрнува зад себе, тој и несакајќи ќе се слизне од уметник во ловец на моменти.

Кога размислувам за театарот, чувствувам дека тој навистина поминува низ криза, но не се согласувам дека во театарот се создава непријателското. Ако не сме пристрасни, ќе признаеме дека квалитет има во секој од нашите театри. Не можам да се согласам со Таиров кога ги обвинува авторите за отсуство на пиеси. Пиесата предложена во неговиот театар, Таиров ќе ја вдене во таква сценска форма што кутриот автор од премиерата ќе излезе збркан и не ќе знае како да пишува. А замислете си го авторот што сакал да напише сериозно, длабоко обмислено дело што ќе одговара на современите барања и кој што од Таиров ќе појде кај Меерхолд, а од Меерхолд во Малиот театар или во МХАТ. Мозокот ќе му стане каша и пак не ќе дознае како треба да се пишува сериозна драма. Вака гледано, и авторот и театрите се еднакво виновни и еднакво не се виновни за отсуството на нови пиеси. Каква криза се гледа во театарот? Пред театарот се поставуваат колосални барања, зашто сме навикнале во театарот да гледаме одглас на општествено-литературните појави. Современиот театар не може да ги исполни тие барања. **И еве: во периодот кога театарот со неговите високи задачи преживува финансиска криза, филмот цути. Ако ги погледате претставите на Таиров и Меерхолд, ќе видите дека филмот е воведен на сцена со сета јаркост и експресивност. Но, во нив сликите и боите го затемнуваат значењето. Пред драматургијата стои најважната задача: театарот да се направи и силно филмичен и длабоко драматичен, инаку драматургијата нема да одговори на состојбата на нашите нерви, ниту на нивото на нашите барања.** Ако денес половина час ни покажуваат како се пие чај, ќе ни биде здодевно и непотребно. Нам ни треба новото! Но, ако заради промена ни покажуваат само движења и скокања, ќе им кажеме дека ни тоа не ни е потребно. Треба да се најде синтеза. Единство на движењата и смислот. Треба да се престане во литературата и во театарот да се заблеснуваат само очите.

Т. Мајска: Другарот Глебов со еден потег реско ја оддели пролетерската публика од советската интелигенција и на таков начин повлече граница меѓу интересите на пролетерскиот дел на публиката и интересите со кои живее оној другиот дел. Но, трагедијата на советскиот театар е многу подлабока и таа не може да се определи наеднаш, со просто делење на гледачите на групи според нивната класна свест. Пролетерската револуција направи гигантски чекор, од тој миг, речиси сите порано создадени културни вредности подлежат на проверка од страна на животот — вклучително и читателите и гледачите. Оттука и интелектуалната публика потсвесно го отфрли индивидуалистичкиот пристап кон темите и незадоволна од театарот во мигов, бара од него решение за општите, актуелни прашања. Ако има автори-револуционери и автори-сопатници, има и гледачи-револуционери и гледачи-сопатници.

Каде авторот да ја бара вистината? Дали вистината се наоѓа во одгласот на театарските гледачи (изразен непосредно и без можност за поткуп) или во одгласот на критиката? Ако поразмислиш, ќе се најдеш во недоумение: кому да му веруваш? Кој е прав? Критичарот-гледач, често со висока револуционерна квалификација, или критичарот што се руга, всушност, неколкумина диктатори што ригорозно ја спроведуваат својата диктатура?

Ако ја признаваме диктатурата на пролетеријатот (а ако некој не ја признава, животот го отфрла како непотребен баласт), ја признаваме зашто таа е и мислење на колективот, заедничка мисла, сознание на милиони. А критиката? Ја пренесува ли таа мислата на оние стотици и илјадници што седат во театарските сали? Очигледно не. И зар честите радикални разидувања на критиката со авторот и со јасно изразеното мислење на публиката не сведочат за темелното недоразбирање на овие релации? Или, критичарот мисли дека современиот гледач сè уште не дораснал и дека не смее да има свои мислења?

В. В. Мајаковски: Сметам дека денес нема напредок во литературата, туку само во скрибоманство. Да имавме дела што по своја температура, по убедеността на бранетите позиции ќе бидат рамни на сето ѓубре што се натрупува во уметноста, ние ќе бевме обезбедени со литература од висока вредност. За жал, сиве овие дискусии прикриваат неверојатно слаба литература, неверојатно ситна, по суштина, уметност. И ако треба да се изјаснам, на пример, за театарската сезона, ќе утврдам дека ни една песничка, ни еден дистих, ни една сцена, ни еден став, не излегоа од ѕидовите на театарот за да се влеат во животот. Немаше во театрите ни една претстава, ни една пиеса што ќе ни остане за утре. Во повеќето случаи, тие сценски зафати се прават само за што поголема продажба на билети. Инсценацијата на **„Шума" од Меерхолд** мене ми се гнаси. Тоа не е нова уметност, тоа е воскреснување на покојници. Ова уште повеќе важи за Камерниот и за сите други театри.

А. Ј. Таиров: Имаше времиња, а поголемиот дел од историјата на театарот беше таков, кога театарот заостануваше зад драматургијата, но сега настапи поинаков период: **денес драмската литература очигледно заостанува зад театарот.** Мајаковски, Плетнев и редица дискутанти ни велат дека не одат в театар, дека театарот заостанува,

дека не го нуди она што е денес потребно. Ве молам, кажете тогаш што да поставиме? Можете ли да ни укажете? Не можете. Нема да ни укажете. А зошто нè напаѓате? Тоа е сосема бесполезно. Должен сум да ви кажам дека ме болат очите, веројатно ќе морам и очила да носам, од постојаното читање пиеси. Во Ленинград бев затрупан од пиеси, прочитав цел куп и, како што овде констатира Мајаковски по линија на идеја тоа беа сосема безнадежни пиеси. Толку безнадежни што не треба ни да се постават на сцена. **И, без оглед колку чудно и да звучи тоа, најкрупната, најсовремената работа јас ја најдов кај американскиот автор Јуџин О'Нил.**

Б. Пилнак: Мислам дека стеблото на руската литература не почна по Октомври, туку уште пред Пушкиновата епоха. И не се завршува деновиве, туку ќе расте уште столетија. Нам ни се потребни делата напишани во минатите години, не само класичните дела на **Пушкин, Толстој и Достоевски,** туку и делата на европската литература, како **Шекспировите,** но и оние дела што изразуваат некаков бит, како и оние дела што не се врзани за некаков бит, на пример, делата на **Едгар Алан По.** И мислам: треба ли толку остро да се размислува за сите појави во досегашната и сегашната литература? Зар не е подобро да ја оставиме да расте, да го прави она што е нужно, па нека живеат и сосема спротивните стихии. Кажете ми, ве молам, зошто не се приоѓа толку остро кон другите уметности: кон музиката, кон сликарството? Колку што е тешко да се најде класен приод кон музиката и да се најде идеологија во едно музичко дело, толку е тешко да се стори истото и во другите уметности. Можат ли делата на Едгар По да се читаат и денес? Можат...

Да ги земеме живите поети, **Пастернак,** на пример. Не паметам тој да напишал еден единствен стих за Октомври, но мораме да признаеме дека тој е добар поет. Секоја општествена епоха е поврзана со уметноста, тоа е елементарна вистина и јас нема да ја докажувам, но постои закон што утврдува дека епохата на општествениот напредок не мора да биде и епоха богата со литература. Дејствувањето на овој закон можеме да го видиме и по нашава епоха. Ние сме многу сиромашни со литература и уметнност: ние нема да создадеме такви дела што ќе можат да бидат рамни на делата создадени во руската литература, дела како **„Евгениј Онегин“,** на пример.

В. Ф. Плетнев: Во областа на литературата, на драмата и на уметноста воопшто, ние сме должни да имаме приод во решавањето на проблемите, недвосмислен приод, приод што не дозволува две точки на гледање. **Ние, марксистите, знаеме дека битието го определува сознанието, ние сме силни во политичката економија, обидете се да спорите со нас во таа област и ќе доживеете апсолутен и горчлив пораз. Но, ако се обидете да спорите со нас во областа на уметноста, ќе сретнете најразлични точки на гледање.** Во врска со ова ќе се обидам да развијам неколку тези што, можеби нема да им се допаднат на многу другари, тие ќе спорат со нив, нема да се согласат со нив. Нека е и така, но работата мора да се заврши и нашата критичка мисла треба да се активира, за да не се најдеме во критична ситуација на сопатниците, несопатниците, противниците итн., за да не се најдеме на опашката во прашањата за уметноста. Од аспектот на социологијата, нашата критика не може да биде ништо друго освен оружје на нашата борба, при што таа критика ќе биде објективна од класна точка, а необјективна во онаа смисла што ѝ ја придаваат другите. Нам ни е потребна класна критика. Какви се нејзините основни критериуми во однос на која и да е појава во уметноста? Многу прости и јасни. Должни сме на уметноста и на нејзините појави да им приоѓаме од аспектот на нивната класна, конкретна целесообразност, од аспектот на нивната нужност за чекорењето на револуцијата — тоа е основата од која поаѓаме.

Само во услови на научно-револуционерно-марксистичко објаснување на тие процеси, ние можеме да создадеме марксистичка оценка на процесите во твореиштвото на уметникот. Од оваа платформа лесно ќе создадеме и оцени за делото. Треба да се обрне внимание и на гледачот, на читателот, на слушателот. Нив ги заборавивме, а тие постојат. Погледнете што се случува во нашите литературни, драмски и други сокаци. **Да го земеме МХАТ — во неговото Студио за седумгодишнината од револуцијата се поставува „Љубовта — златна книга“. „Езерото Љуљ“ се одржа на репертоарот и покрај безбројните претести. А репертоарот на Малиот театар и на другите театри? Колку тој одговара на барањата што ги поставува Револуцијата? 99 проценти — не одговара! Зошто? Зашто кога поставуваме пиеси, составуваме репертоар за кој не размислуваме дали е целесообразен, дали е целесообразна „Шума“, дали ѝ е потребна на Револуцијата, дали придвижува напред, дали го дополнува знаењето неопходно во нашата борба? Не!**

Два збора за наследството. Често ни говорат дека го отфрламе скапоценото минато. **Ни велат дека Шекспир сè уште ни е неопходен. Тоа не е вистина, нам Шекспир не ни е неопходен.** Од него нам ни е неопходно она што во даденив миг, при даденава општествена ситуација ни дава можност да ја насочиме мислата во интерес на Револуцијата. Од Шекспир ни треба едно, најмногу две дела. Класната конкретна целесообразност — тоа е критериум за односот кон уметничката традиција.

Д. Чижевски: Ќе почнам од Таиров. Многу жалам што денеска овде не се сите режисери на нашите централни театри и што го слушнавме само Таиров кој што ја сметна својата маска и го покажа своето режисерско лице, јасно и типично. Како што можевте да слушнете, тој современата театарска криза ја објасни со отсуството на репертоар резонантен со сегашноста на нашава Русија. Слично на тоа ќе чуете и во губерниските театри во кои раководат стари режисери со стар репортоар. **Меерхолд, на пример, отворено изјавува: „дајте ми каква и да е литературна глупост, јас од таа глупост ќе ви направам претстава прсти да излижете“. Еднаш јас му реков на Меерхолд: „Во ред, ако сте толкав алхемичар, земете го она што другите го нарекуваат скрибоманство, земете некое пролетерско дело и направете од него злато. Нели сте револуционер“. Меерхолд тогаш ја кажа вистината: „Јас веќе работам на неколку дела — и „Шума“, и „Тешко на умниот“, и други. Ќе ми одземат неколку години“. Всушност, Меерхолд е до гуша во стари содржини. А тој е најсовремениот режисер!** За другите нема ни што да се зборува. Ете зошто јас сметам дека додека не отвориме современ театар со единствена задача да поставува репертоар резонантен со денешнинава, дотогаш немаме право да зборуваме дека немаме современ репертоар.

И. П. Трајнин: Не можеме да се пожалиме дека нема полезен репертоар што не ќе противречи на денешнинава. На пример, голем дел од класичниот репертоар. Неоспорно, во него можеме да најдеме многу полезни пиеси, но сè зависи од тоа како ќе ги прочитаме на сценатa. Јас, на пример, сметам дека дело како **„Јулиј Цезар“ од Шекспир** може да биде поставено како револуционерна пиеса. А што видовме кога ја поставија во Малиот театар? Неодамна ја гледав таа претстава и сметам дека во некои сцени претставата има монархистичка определба. А да ја поставеше таа пи-

еса режисер-комунист, таа ќе добиеше спротивно толкување.

Значи, не е важно само прашањето на литературата, туку и прашањето на режисерската интерпретација на пиесите. Улогата на власта не може да биде сосема неутрална кога се одбира такво толкување на текстот со кое делото добива сосема поинаква идеолошка боја. А некои ја бараат таа неутралност, изјавуваат дека цензурата се меша во прашањата на чистата уметност итн. **Но, треба да се оди и понатаму. Во својата секојдневна политика, власта мора така да ги регулира прашањата на уметноста, што да не биде обичен гледач во сè уште нерамноправната борба меѓу новото и старото.** Власта не може да го дозволи сето ново, што се раѓа толку мачно, и мора да совладува илјадници пречки, да се најде притеснето од старото само затоа што во тоа старо нема ништо што подлегнува на цензура! Политиката на власта (а делумно и на цензурата) во театарот мора да поаѓа од истите позиции од кои поаѓа и просветната политика.

Анатолиј Василевич (Луначарски — м. з.) изјави: — а, можеби цензурата е престрога, можеби тоа прашање треба да се преразгледа, можеби треба повеќе либерализам?

Должен сум да изјавам дека цензурата беше доволно претпазлива кога се работи за класичниот репертоар. Зборуваме дека уметноста е област што инфицира, а театарот уште повеќе од уметничката литература. Ние многу зборуваме за нашата борба на културниот фронт и признаваме дека тука сè уште сме слаби. Ние малку создаваме ново. Сè утше премногу го преценуваме старото наследство. Јас сум должен да читам многу пиеси. Се разбира, доколку строго се однесуваме кон нив, можеби 90 отсто од нив треба да бидат забранети поради мистична или идеалистичка содржина. А во практика, цензурата забранува само 5—8 отсто.

А. В. Луначарски: Другарот Лелевич не е сосема во право, зашто поаѓа од становиште дека уметноста ги организира емоциите. Тој вели вака: ние пред сè треба да ги организираме емоциите на пролетаријатот, затоа треба во прв ред да ги признаваме организаторите, авторите што емоциите ќе ги организираат чисто пролетерски. Меѓутоа, прашањето можеме да го поставиме вака: да дозволиме дека се работи за многу значаен писател-непролетер, сопатник или дури реакционер. **На пример, денес да живееја такви писатели како Толстој или Достоевски и да напишат големо уметничко дело проникнато со идеи негативни за нас, зар ние ќе бевме должни да заземеме став: иако се работи за генијално дело, штом тоа дело има тенденции спротивни на нашите, ние тој величествен материјал ќе го исфрлиме и пролетаријатот нема да го пуштиме ни близу до тој материјал.** Сметам дека треба да се замислиме над ова. Ако такво отворено контра-револуционерно дело биде напишано во времево во кое се наоѓаме, ние ќе се определиме тоа дело да го задржиме, се разбира, воздржувајќи ги нашите емоции. Јасно ќе ни биде дека поради политичките тенденции привремено задржуваме огромен материјал и, при првата можност, ние ќе го пуштиме во живот. Од друга страна, можеме да сретнеме чисто пролетерско дело по своите тенденции, но слабо како уметност. Зар такво дело ќе даде материјал за воспитување и организирање? Треба да не зборуваме дека уметноста е живот. Како што во животот не можеме да го исфрлиме материјалот, туку мораме да го изучуваме. Во уметноста не може да биде поинаку. **Пролетаријатот сака да го сознае светот во кој живее. Ова се однесува и на огромната селанска Русија, 65 пати поголема од работничката Русија. А вие сакате сето тоа да замре и да постои само она што ќе помине низ патриското сито.** Јас сметам дека треба да се засили нашата критика во уметноста. Треба да се умее да се прочита делото, треба да се умее да се критикува, ни треба опитен читател. Но, што се однесува до цензурата, тука треба да бидеме колку се може пошироки. Затоа тешко можам да го прифатам гледањето на другарот Лелевич за заштитување едни тенденции во уметноста, а за отстранување на другите. **Другарот Бухарин правилно рече: „Зар мислите дека дворјаните имале ЦК што го подржувал Пушкина? Немале!"(. . .)**

Уверен сум дека ни еден директор на театар, ни еден драмски автор нема пред премиерата да ја повика критиката за да се запознае со претставата. Уверен сум дека ни еден од театарските луѓе не смета дека кој и да е од нашите критичари е експерт за театар. Тоа е проблемот, би требало критичарите да бидат или театролози или драмски автори што совршено го познаваат театарот, а во нашите списанија и весници театарската критика е на најниската скала: важно е само некој да ја пишува. А ако кажеш дека на тоа место седи човек што малку разбира, ќе ти одговорат дека оние што разбираат вршат посложени задачи. Тешко е да се најдат луѓе. Ние немаме критичар што би можеле да го повикаме на проба како експерт за театар. (. . .)

Најпосле, треба да се олесни и општата и театарската цензура. Новата литература и драматургија треба сами да се определат. Во пиесите нека се појавуваат ѓаволи — сеедно никој нема да поверува во ѓаволот, но ако за секој момент на „неподобна содржина" ги сечете пиесите, рескирате да го запрете развитокот на нашата литература и театарот. Помалку цензура, повеќе добронамерна, но строга критика!

(Аплаузи)

Забелешка: При Изборот на фрагментиве се раководев од потребата да бидат застапени сите прашања разгледувани во дискусијата како и сите ставови за покренатите прашања. Но, не можев да избегам ни од едно драматуршко чувство дека дискусијата може да се доживее и како драма, во која функционира механизмот на античките трагедии: **судбината на херoите не зависи од нив, туку од нешто вон нив и над нив. Трагичната ирониja се состои во тоа дека во часот кога тие дискутираат, некој над нив веќе подготвува поефикасни средства за постигнување едногласие. Над дискусијата се надвиснува сенката на Сталин. Ние тоа го знаеме, а некои од учесниците подготвуваат идеолошка платформа за чизмата во културата.**

Избор, превод и коментар:
Владимир МИЛЧИН

КАРЛ КРАУС: „Порано декорациите биле од лепенки, а актерите вистински; сега декорациите бездруго се вистински, но актерите се од лепенки!"

РАДО МУРНИК: „Актерката е толку стара колку тоа се гледа на сцената!"

ИВО РАКАРИЌ: „Голем број карактерни актери немаат карактер!"

Од актерскиот бележник

„Малина Поп Иванова“

Вукосава ДОНЕВА

■ Кога работам над монодрама, некои мои размислувања ми се наметнуваат да ги забележам. Тие се како составен дел од процесот на создавањето на монодрамската претстава ■

Одев по улицата „Малина Поп Иванова“ во Скопје и се прашував која ли е таа значајна, но за мене незнајна Македонка што улицата го носи нејзиното име.

И кога почнав да го отплеткувам нејзиното животно клопче, ми стана светло од силата на нејзината личност и од стаменоста на нејзината партиска дејност.

Одам по нејзината улица во Кочани и Малина ја чувствувам трепетно и топло и таа ми станува толку блиска што ми се чини како да е уште жива.

ВО МУЗЕЈОТ.

Кузман Георгиевски ми подарува една фотографија на Малина. Ја гледам фотографијата. Таа наша кочанчанка, мала по раст, ми станува висока како ела. Во сите прашалници, пред сите иследници: „Не! Не! Не! Националност — Македонка“. Треперам од радост.

ДОМА.

Сега сум насамо со Малина Поп Иванова, со нејзината фотографија што ме гледа од полицата на мојата библиотека и со мојата тетратка. Малина ме гледа со некоја чудна насмевка. Нејзиното лице ме потсекава на многуте лица што сум ги видела на фотографиите од концентрационите логори... Нешто ме стегна во грлото. Седнувам да работам.

ВО РОДНИОТ ДОМ

Борис Стојчев нè води во родната куќа на Малина. Возбудена сум. Сакам сè да запаметам: мусандрите, таваните во убава резба, но веќе трошни, скалилата, чардакот, дворот, камењата, дрвјата. Застанувам на чардакот. Под нас градот Кочани — облеан во сонце.

Впивам сè, како тоа да ќе ми помогне подобро да го доловам ликот на Малина. Тука значи го минала детството? Во оваа куќа, во овој двор...?

Се разделувам од нив, како да се разделувам од Малина. Автобусот поаѓа. Долго ми мавтаат со рацете. Пред нас патот за Скопје. Лево и десно од патот се протегаат жолтите оризови полиња. Недогледно.

КАЈ КАТА.

Кога и да појдам кај Ката, на врата ќе ме пречека нејзиниот внук Доне. Му носам чоколадо. Во сина опаковка. „Добро е што е сина“, вели Ката. „Доне најмногу ја сака сината боја. Сè сино“. Нешто затреперува во мене. Зошто и синот на Малина да не ја сака сината боја, нашата боја! Си одам дома, некажувајќи ѝ ништо на Ката.

ДОМА.

Попладнето работам. Го обработувам мотивот за сината боја. Ја чувствувам како симбол на нашата земја. Го спојувам со копнежот на Малина по неа. Никогаш нема да ја види синевината на нашето небо, сините води на нашето море, сината шарка на нашето знаме! И телефонирам на Ката. Разговарам долго со неа. Таа прифаќа. Го допишувам во монодрамата мотивот за сината боја. Среќна сум. Чувствувам дека јас симнувам дел од заборавот за Малина.

Што ќе биде монодрамата, размислувам: исповед, анализа, себеиспитување...

„УБАВИНАТА НА ЖЕНАТА“

Кога бев млада многу сакав да бидам убава. Се погледнував во огледалото и се прашував дали сум убава.

Станав артистка. По секој настап на сцената ќе слушнев дека изгледам убаво. Тоа не ме радуваше толку. Тогаш стоев пред огледалото и се прашував дали сум добра артистка. Доаѓаше зрелоста. Доаѓаа улогите. Сега ми зборуваа дека сум добра артистка. Се погледнував во огледалото. Како да ја сочувам убавината? Како да останам убава?

Времето одминува. Годините одминуваат. Улогите одминуваат. Стојам пред огледалото. Не се прашувам ништо. Гледам во него артистка и тоа ме прави да бидам убава.

Што е убавината на жената?

Понекогаш не знаеме што е убавината на жената. Неа повеќе ја чувствуваме, ја доживуваме. Без неа не можеме. Убавината ни е неопходна. Секоја жена си има своја убавина. Убавината на жената е магична сила, таа е природна дарба. Секоја жена сака да биде убава. Убавината на жената е како стрелец: нè погодува в срце. Иако е моќна иако е силна, убавината на жената венее, одминува. Таа не се повторува.

Огледалото и убавината

— Огледалце, огледалце мое
кажи на светот
најубав кој е?

— Има убави жени кои не се убави!
Има грди жени кои се убави!

Стоиме пред огледалото и повеќе мислиме на нашето визуелно разубавување. Тоа е во природата на жената. Жената од сè најмногу сака да биде убава.

Жената вечно се стреми да биде убава!

Кон што се стреми убавата жена?

Желбата на жената за убавина се раѓа уште во детството. Лошата кралица сака да ја убие Снежана зашто е најубава. Во приказните убавото се поистоветува со возвишеното, со вредното, со божественото, со ненадминливото.

Беседа за убавината на жената

Зошто есејот „Убавината на жената“ како беседа, како говор во форма на монодрама? Исидора Секулиќ гледа на убавината на жената, на тој феномен од интимата на секоја жена, како на свој личен проблем, како на своја интима и не го третира сувопарно како дистанциран критичар, туку со многу разбирање, со такт и ненаметливост се залага убавината на жената да не биде само естетска и телесна инспирација, само физичка убавина, туку и душевна и продуховена енергија на жената и дека тоа зависи од самата неа. Интерпретацијата стои зад становиштето на авторот.

Беседата зборува за функцијата на убавината во положбата на жената во општеството, за третманот на убавината на жената во животната средина, за недоволно свесниот однос на самата жена кон својата убавина и нејзиното значење како животна енергија и активност, за рационалноста и потполниот ефект на таа голема женска дарба кога станува нејзина душевна и морална сила.

Жената треба да биде свесна за значењето на својата убавина. Таа треба да зрачи не само со својот убав изглед, туку и со својата внатрешна убавина, што е всушност поголема и потрајна сила.

Убавината на современата жена

Убавината на современата жена е помалку природна убавина. Таа успешно се коригира со козметиката, облекувањето, дотерувањето. Тоа не го затемнува сјајот на убавината на жената. Меѓутоа, секоја жена може да личи на друга.

Она што ја урива убавината на жената е нејзината претерана соблазнивост која е во пораст и во експанзија. Соблазнивоста е секогаш верен придружник на убавината на жената. Но, на модерната жена е нејзин главен атрибут.

Всушност, современата жена е парадоксална во своето поведение. Од една страна ја гради, од друга ја урива својата убавина. Брзо ослободена од своите предрасуди, од малограѓанштината, понесена од сопствената еманципација, таа слободата на својата убавина ја манифестираше повеќе низ надворешни ефекти: лесна допадливост, потенцирање на физичкиот изглед, модното хит-облекување.

Но, од друга страна на релацијата дом — работно место — општествена активност, современата жена ја разигрува и отвора внатрешната убавина, ги развива и осмислува и другите квалитети на својата личност. Таа нова димензија на нејзината активност ја прави да биде енергична, витална, поприфатлива, модерна. Нејзината убавина не е заспана. Таа се надградува.

Современите жени имаат повеќе обврски од нивните баби. Од современите жени се бара повеќе и од нашите мајки. Но, од нив не се очекува да бидат само физички убави. Современата жена треба да има дух, да е интелигентна, образована, шармантна, културна, воспитана, работлива. Од неа самата зависи дали ќе се избори за подостоинствено место на нејзината убавина. Зашто, убавината на жената не е само нејзината надворешност, изгледот, ефектот на фигурата, облеката, пропорционалноста и хармоничноста на телото. Убавината на жената е и сјајот и духот на нејзината личност, на нејзиното целокупно битие.

Беседата „Убавината на жената“ е обид и стремеж за едно такво сознание.

„Театарска“ лингвистичка прошетка

Актерот е... актерот е... — актер!

Поимот актер, во различни верзии и изговори се наоѓа во поголем број јазици, но некои народи имаат свои називи што се сосема поинакви.

Коренот на зборот актер е во латинскиот јазик: ACTOR има значење на „вршител“, „учесник“, иако за поимот актер или артист („глумец“) постои и називот HISTRIO.

■ Погледнете колку е широко влијанието на латинскиот јазик:

актер (македонски, француски, холандски и турски), актор (шпански, романски и полски), ектор (англиски), актјор (руски), аторе (италијански), атор (португалски) и акторо (есперанто).

■ Но, латинскиот нема безгранично влијание:

шаушпилер	германски
скедеспелар	шведски
скуспилер	дански, норвешки
херец	чешки
глумац	српскохрватски
синес	унгарски
нејтелие	фински
перан	индонезиски
итопиос	грчки
мумацил	арапски
сахакон	хебрејски
хаиjу	јапонски
мчеза	свахили
комедијант	јидиш
аистеор	ирски

Слична е и положбата со поимот ТЕАТАР, по потекло од грчкиот термин ТЕАТРОН и латинскиот ТЕАТРУМ.

Оттука:

■ тиатр (англиски), театр (француски, полски и руски), театро (шпански, италијански, португалски и есперанто), театру (романски), театар (германски, холандски, шведски, норвешки и јидиш), театери (фински), тиатро (турски) и театрон (хебрејски).

■ Но:

амхарклан	ирски
шоубург	холандски
дивадло	чешки
синхаз	унгарски
румах комиди	индонезиски
масрах	арапски
гекицу	јапонски
њумба ја вишикешо	свахили
позориште	српскохрватски
казалиште	хрватскосрпски
гледалишче	словенечки

Нови книги од областа на театрологијата

Јован Христиќ: Чехов — драмски писател

За најголемиот лиричар на драмската сцена Чехов се напишани голем број студии кај нас и во светот. Кон нив од пред извесно време се придружи и книгата на познатиот српски драмски писател, есеист, театарски критичар и професор на Факултетот за драмски уметности во Белград — **Јован Христиќ**, под наслов **„Чехов — драмски писател"**, што ја објави реномираната белградска куќа „Нолит". Како една од поретките, ако не и единствена од тој вид во нашава земја, оваа книга слободно може да се издвои како еден редок и значаен издавачки потфат.

Веќе со првиот текст, што претставува интересно воведување во спецификите и карактеристиките на Чеховиот драмски збор, Христиќ **(автор на неколку мошне забележани книги од областа на есеистиката — „Поезија и критика на поезијата", „Поезија и филозофија". „Облици на модерната литература", „Театар, театар" и други)** многустрано ќе нè запознае со Чеховото драмско творештво, осветлувајќи го него поденакво успешно и од литературен аспект и од книжевно-историска насока и од драматургиска основа. И колку што повеќе завлегуваме во другите не помалку интересни поглавја на книгата, толку е повидлива авторовата извонредна умешност во компонирањето на документарниот материјал и есеистичките опсервации. Ова особено доаѓа до најцелосен израз во есеите во кои Чехов се разгледува како драмски автор и во кои се одредува неговото место во историјата на руската драма. Во три посебни поглавја мошне аналитично се обработуваат: времето, просторот, карактерите, дијалогот и симболите во драмите на Чехов. Барајќи секогаш една поширока смисла во Чеховите драмски текстови, проширувајќи ги димензиите при откривањето на нивните суштини, Јован Христиќ ќе успее на еден ретко убедлив и продлабочен начин да ја образложи Чеховата драмска форма, да ги покаже врските на драмата и романот, а исто така да се осврне и на некои аспекти во врска со општо прифатеното мислење дека во Чеховите драми ништо не се случува. Овде заслужува внимание мислењето на Јован Христиќ изнесено на крајот на книгата дека Чеховата драма **„постепено се стреми кон откривањето на елементарните сили што постојат во секојдневниот живот. Зад нив"** — продолжува Христиќ, **„постои една поширока, сеопфатна визија на човечката судбина, што аморфниот исечок од животот го претвора во голема драмска форма, која за тој живот ни зборува на ист начин на кој ни зборуваше грчката трагедија или Шекспировата драма".**

Дека се работи за еден не само доста обемен, но и многу фундаментален есеистички труд, повори и библиографската скица што се објавува на крајот на книгата, како нејзин додаток, од која читателите, и особено проследувачите на Чеховото драмско творештво, можат да се запознаат со низа мошне корисни книги за Чехов како драмски писател.

In memoriam

Лука Павловиќ

Во почетокот на оваа година од Сараево пристигна вест дека, по долга и тешка болест, починал Лука Павловиќ, мошне ценето име во југословенската театарска критика и театрологија, и воопшто во нашата поширока театарска и културна јавност. Сè до разболувањето, тој беше директор на Фестивалот Мали и експериментални сцени на Југославија, а пред тоа и директор на Современо позориште во Белград.

Иако творечкото интересирање на Лука Павловиќ беше насочено кон повеќе области — поезијата, прозата, радиодрамското творештво, сценаријата за документарни и уметнички филмови, потоа уредувањето на повеќе весници и списанија, сепак негова главна преокупација беше театарската рецензија и критика, оставајќи најдлабоки траги токму во овој домен на творештвото. Првата театарска рецензија ја објави пред три децении во списанието „Живот" кога и започнува долгогодишната активност на Лука Павловиќ како театарски критичар и теоретичар. Беше ретко совестен и педантен хроничар, пред сè на театарската продукција во Босна и Херцеговина, а пројавуваше нагласено љубопитство и за сето она најзначајно што се појавуваше во другите театарски центри во нашава земја.

Рецензирајќи ги изведбите на Фестивалот Мали и експериментални сцени на Југославија во Сараево, пред да стане директор на овој фестивал, тој не еднаш со многу разбирање, објективност и симпатии пишуваше за претставите на Драмскиот театар и Македонскиот народен театар од Скопје. Својата прва книга „Театарски хроники" ја објави во 1966 година, а нешто подоцна во две други книги ги собра многубројните театарски рецензии, додека кон крајот на минатата гонина излегоа од печат неговите театарски забележувања за најзначајните претстави на отворените простори во Дубровник.

Како творец кој се занимава со разгледување на естетско-теоретските прашања од областа на театарската уметност, но многу повеќе со дневна театарска рецензија, што беше негова основна вокација, Лука Павловиќ важеше за остар и бескомпромисен бранител на театарот како чиста уметност. Тој пишуваше мошне инспиративно, концизно, поради што неговата рецензија на еден толку тесен простор, каков што е тоа „новинската критика", со право се издвојува како пример во југословенската театарска критичка мисла.

Ив. Ивановски

Ги Скарпета: „Брехт или мртвиот војник“

За и против Брехт

По повод книгата на Ги Скарпета „Брехт или мртвиот војник“ како обвинители се јавуваат Руџеро Гварини и Виторио Салтини, а како бранители Бернард Дорт и Џорџо Стрелер.

● Гварини тврди дека Брехт е „тиран, сталинист и тоталитарец“, Дорт му одговара дека „тоа не е вистина. Тој нè научи на непослушност“, Салтини се јавува со „Една муза наречена емфаза“, а Стрелер порачува „во нашиот Брехт да не се гиба“.

Есејот на **Ги Скарпета „Брехт или мртвиот војник“** предизвика во Италија нова полемика околу Бертолт Брехт. Авторот е млад француски интелектуалец, близок до ставовите на „новите филозофи“, а во споменатиот есеј како да нема влакна на јазикот: **„Брехт е мртовец што никогаш не прекратува да се пошкропува со сите парфеми на модерноста наменети да ја покријат сета сталинистичка смрдеа што се чувствува при неговото минување“**. Авторот на „Опера од три гроша“, според дефиницијата на Скарпета, е **„архаичен пример на филозоф борец“, „крстоносец на една Света Историја, патрон мислител на едно несреќно семејство во кое се вбројуваат Водачите и Светилниците на луѓето кои станаа претходници на нашето модерно варварство“**. Потоа: **„Брехт е интелектуалец што се продал во постојана сервилност спрема газдата и во непрекинато оправдување на тоталитаризмот сè до неговите најбесни и најпрестапни аспекти“.**

● **Како што се гледа, материјалот е богат** и повикува на караница. **Руџеро Гварини** ги споделува тезите на Скарпета иако со извесна дистанца. Меѓутоа, **Бернард Дорт** го обвинува Скарпета дека ништо не разбрал од Брехт. Конфронтацијата се повторува меѓу **Виторио Салтини** и **Џорџо Стрелер**, кој го брани Брехт од Скарпета.

ГВАРИНИ: БРЕХТ Е ТИРАН, СТАЛИНИСТ И ТОТАЛИТАРЕЦ!

Како и сите откажувања, оваа книга против Брехт, очигледно, претставува таткоубиство. Всушност, се знае дека авторот Скарпета во свое време беше пламен брехтовец. Но, она што тука е направено, а бидејќи се познати и мотивите поради кои авторот изјавува дека го направил, претставува донекаде парадоксално таткоубиство. Најтешкиот од сите гревови што Скарпета му ги припишува на отфрлениот Татко Брехт (злосторството од кое произлегуваат како од некој почетен фатален грев сите гревови и ужаси на неговото лажно проповедување) всушност е оној што и тој самиот бил бесен таткоубиец. Татко, те убивам за да го одмаздам Таткото што си го убил: тоа, помалку или повеќе, е смислата на гестот на Скарпета.

Но, како е можно токму Брехт да биде таткоубиец? Каква глупост, ќе речат: речиси сиот негов живот и сето негово дело-со сето она упорно потчинување на уметноста на политиката, со онаа тврдоглава егзалтација на жртвувањето на секое индивидуалистичко „барање“ на олтарот на Револуционерното Колективно, со онаа заклучна апологија на новиот Голем Ред што е воспоставен во земјите на „реалниот социјализам“ — повеќе изгледаат обележани, дури премногу видливо, од потребата на еден Политички Татко и од барањето на еден помалку или повеќе, лукав компромис со неговиот Закон... Токму така стојат работите. Но, токму овие елементи-сводливи на идејата дека целото дело на Брехт би можело да биде читано како перверзно патување во потрага по загубениот Татко-на тезата на Скарпета ѝ даваат висок степен на вистинитост. Често, всушност, Таткото што го бараме и на кој, еден убав ден му откриваме дека сме готови да му се жртвуваме, е само сениште од она што го „негиравме“ со премногу смелост.

Во почетокот, значи, беше еден млад таткоубиец. Впрочем, кој не знае дека и Брехт, како и толкумина други авангардни писатели од неговата генерација, а пред сè како оние експресионисти кои не малку влијаеја на неговите први литературни проби, беше токму опочинет со темата на бунт против таткото? За ваквата опсесија Скарпета изнаоѓа бројни показатели: пред сè, отсуството во целиот театар на Брехт на „татковци“ или односи татко-син со некакво драматично знаење; потоа, циничната иронија и црниот хумор на текстовите какви што се „Бал“ и „Во џунглата на градовите“; конечно, оние елоквентни младешки стихови: „На **градовите им се дозволува да се изменат (но тебе не ти е дозволено.) Сакаме да дејствуваме врз камењата (но тебе, сакаме да те убиеме.) Повеќе не е потребно да живееш: ете како ќе им говориме на своите татковци“.**

Не постои татко-додава Скарпета „пострашен од оној кој предоцна доаѓа“. Брзоплетното и премногу дрското отфрлање на Законот, драстичната и брутална негација на татковската функција, всушност не се ништо друго туку израз на еден нерешен несвесен заплет, превртена фигура на еден едипски фантом произведен и поддржан од отфрлањето на кастрацијата. Сега е веќе премногу познато дека сето ова може само да го пробие патот на две комплементарни и спротивни решенија: од една страна, психоза и назадување кон Хаосот, од друга, посмртно капитулирање на еден татко кој повеќе бара од оној кого субјектот имал илузија дека го ликвидирал и чија суровост ќе најде со што да се храни токму во смислата на гревот на синот бунтовник и покојник. Брехт-кој не беше луд како Арто, туку само несвесен перверзник како речиси сите ние-тргна по вториот пат, долж кој се сретна со Сталин.

Откако вака ја постави својата партија со мртвиот, Скарпета не среќава многу пречки во својот обид (треба да се признае во голема мерка успешен) да докаже како речиси сите аспекти на Брехтовото дело не му одговараат на некое друго барање освен на она на неизбежно иако посмртно, потчинување на еден тоталитарен закон. И не ги наоѓа не затоа што лукаво ги заобиколува, туку што, всушност, речиси и ги нема. За да ја докаже својата теза, на Скарпета му е доволно да ги наброи оние што никој не ќе може да негира дека се конститутивни елементи на делото на Брехт и дека тука од секогаш се наоѓаат пред очите на сите, за

да може потоа да покаже како секој елемент е произведен токму од една тиранска логика. Се разбира, операцијата не беше премногу тешка, меѓутоа никој досега не ја извел со толкава стрпливост.

Доделениот примат (со сето она што едно такво сечење содржи во себе нешто осакатувачко) на политичката димензија во лектирата, било на оние „класици“ со кои тој многу сакаше да манипулира и одново да ги пишува за да го иструга сето она што не може да ѝ служи на ниедна „кауза“, освен на онаа на непрекинатото прашување за енимгатската конституција на животот; ликвидацијата на етиката како смешен лажен блесок на „убавата душа“ и патетичен остаток на предмарксистичката концепција на историјата, со придружното потчинување на секоја друга димензија на јазикот на неговата „комуникативна“ функција, бидејќи таа е единствената што може да ја гарантира поучната ефикасност на една уметност која е мортифицирана на „медиум“ на една „вистина“ што со неа владее и на една „смисла“ која ѝ претходи; апологијата на една наводна „научна визија“ на општеството и историјата, во која продолжува наивниот оптимизам кој го наведе деветнаесеттиот век да ја измисли равенката Наука-Прогрес, и која во секој случај нема никаква врска со суштински проблематичната конфигурација на вистинската модерна наука: конечно, оној социјален оптимизам, кој, соединет со научниот мит, ја претполага догмата според која светот, историјата и луѓето се „подложни на владеење“ и „совладливи“, такашто треба да се побрза да се докаже дека се такви без преживеани од сојот: кој може да негира дека сето тоа, далеку од означувањето на некои маргинални делови од творештвото на Брехт, не е исто време теориски и фантазматичен заплет?

Не помалку блиски до јадрото на тоталитарниот закон се и двете повратни ситуации: „жртвувањето“ и „процесот“. Овие два мотива, како што е познато, се појавуваат, понекогаш наложувајќи се, во многу дела што се решавачки за генезата на такананаречениот „епски театар“, почнувајќи од **„Човекот е човек“** (1926), па натаму преку **„Спогодба“** и **„Одобрувачот и неодобрувачот“ (1929—1930)**, па до онаа **„Линија на однесувањето“** во која Брехт, развивајќи ја веќе од 1930 темата на ликвидирањето на еден комунистички агит-проп осомничен од страна на неговите другари, успеа да ја замисли и да ја потврди, со неколку години предност во однос на историската реалност, практиката на големите сталинистички судења од триесеттите години. Всушност, каков е гревот со кој се извалкал, визави партијата која „има илјада очи“, младиот пропагандист од „Линијата на однесувањето“? Дека бил многу чувствителен спрема бедата на „кулите“, дека покажувал премногу одбивност спрема потребните тактички сојузи, дека не знаел да се маскира кога било потребно, дека не успевал да ги задуши своите лични чувства. Со еден збор, виновен поради тоа што е „индивидуа“. Поради тоа, нужно е да се елиминира: оној што не знае да се избрише треба да биде избришан.

Проблемот, се разбира, е во тоа дали во Бертолт Брехт постои и некој друг, и дали вредноста „für ewig“ на неговиот театар треба да биде барана од оваа или онаа страна на идеологијата што го поддржува: на пример, во формалниот „прекин“ што тој го внесе во историјата на западната сцена, воведувајќи ги, против илузионизмот на натуралистичкот театар, „епската и форма“ и добропознатото „оттуѓување“. Но, дури и за оваа точка Скарпета е драстичен. Епската форма-според него-произведе еден академизам кој е многу повеќе здодевен и повторувачки од оние што тој ги напаѓа. Овој окостен академизам, далеку од тоа да биде задоцнета дегенерацијата на техниките замислени од страна на Маестрото, беше веќе внесен во нив. И потоа, ако на почетокот на веков дојде до вистински „прекин“ во однос на конвенциите на натуралистичкиот театар, тој повеќе го носи името на **Маерхолд**, кој во таа насока имаше веќе направено сè пред Брехт. На крајот, каква измама да се создаде верување дека сиот западен театар, пред него, бил под владеењето на трикот на натуралистичката илузија? Можеби илузионисти и натуралисти се **Софокле и Шекспир Сенека и Расин, Клајст и Бихнер, Шо и Пиранделo?**

Сцена од „Галилео Галилеј“, во изведба на Берлинер ансамбл, во режија на Векверт Теншерт (февруари 1978 година)

ДОРТ: НЕ Е ВИСТИНА, ТОЈ НЕ НАУЧИ НА НЕПОСЛУШНОСТ!

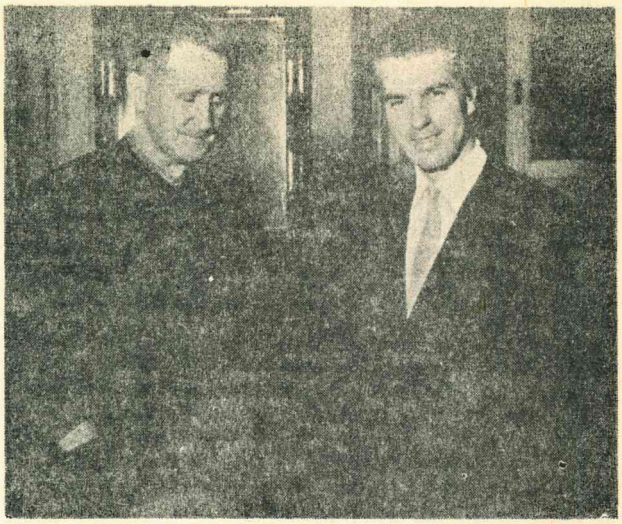
Ме запрашавте што мислам за „Брехт или мртвиот војник“ од Ги Скарпета. Добро, го купив и го прочитав. Ни малку не се збркав, а уште помалку трогнав. Напротив, во основата, тоа не ме интересира. Брехт за кој говори Скарпета нема многу заедничко со Брехт што јас го читам, од кого гледам претстави, за кои размислувам, се прашувам и за што се прашувам веќе добри дваесет години. Од оваа книга, за која знаев дека е памфлет или, како, што вели најавата **„дело на демистификација“**, очекував сосема друго. Што? Тоа точно не го знам, но еден вид гуша за гуша со Брехт, фуриозен став, средување на сметките меѓу Скарпета и делото **„Црвена сцена“** во кое, пред околу осум години, веќе тогаш, борејќи се против „сите преправања и сите спасувања на кои овој текст може да им даде место“, самиот Скарпета ја гледаше како „обележана“, „егземплрната позиција на еден театар во кој марксизмот-ленинизмот ја наоѓа својата специфична значајна форма, својата формална дијалектика, својот волумен“.

Секако, Брехт во Маоов манир на Скарпета никогаш не ме убедил: беше премногу „егземплрен“ за мене. Тогаш се надевав дека, покажувајќи ги своите промени, своите контрадикции, Скарпета ќе ми овозможи да ги видам, одново да ги видам, под ново светло, и оние на Брехт. Межеби од еден егзалтиран Брехт како Голем Крманош ќе се вратиме на еден Брехт малку помалу имагинарен. Уви! Ништо од сето тоа. „Брехт или мртвиот војник“ не ми помогна ништо да сфатам. Во основата, дури и не зборува за Брехт.

Факт е дека Скарпета има посебен вид лутина: онаа да конструира, да го фабрикува објектот на своите лектири и на своето кажување според својата идеологија на моментот. Беше маоист (или нешто слично): значи требало и Брехт тоа да биде . . .Денес, Скарпета го поправа нишанењето. Заедно ги стави Бернард Хенри-Леви и една стратегија што тој ја наречува, донекаде помпезно, „онаа на радикална критика на марксизмот на теренот на културата“. Така повеќе не се аранжира Брехт според месијанството на моментот. Напротив, треба да се осуди, да се изложи на подбив **„како екстремен пример, неоспоруван од таа монструозност: борбена уметност“.**

Заради тоа Скарпета создава едно страшило чија улога би била да ја **„консолидира марксистичката хегемонија на интелектуалното поле, да засили една од неговите традиционално слаби точки, да учествува во овековекувањето на политичкиот поглед на светот“.** Се работи за тоа да се открие она што се наоѓа зад челичните очила и зад суптилната насмевка на Брехт-слика: не помалку од мустакот на Сталин и од „косичето“ на Хитлер, и зад лицето на „сомнувачот“ заповедничката физиономија на еден „maître penseur“.

Да изнесеме еден пример. „Драматуршката револуција“ на Брехт е ликвидирана во три пасуси (и на помалку од десет страници). Прво: да се дефинира нашиот театар како „театар на научната ера“ значи приклучување кон едно Знаење кое „веќе знаеме дека е самиот услов на власта, неговото алиби и неговата интимна побуда“. Второ: потребата за театарот целосно да учествува во запознавањето и освестувањето не би довела до ништо друго, туку до напуштање на секое „ирационално во полза на еден ограничен, слеп разум и наклонет кон укинување, од што уметноста може да излезе само длабоко осакатена“. Трето: „промената на функцијата“ на театарот што ја бараше Брехт, очигледно, покрива само еден обид на индоктринација и „оттуѓување кое толку ги возбудува светот на театарот и круговите на авангардата е само една од формите, секако крајно суптилна и понекогаш толку забавувачка на вообичаената стара пропаганда“. Со еден збор, Скарпета, „кога ќе се собере она што се откачило од овој материјализам, кога ќе се разгледаат можностите што ги затвора, политичкото потчинување што содржи положба на патронатство — тогаш тешко е материјализмот на Брехт да не се смета како совршено реакционерен“.



Бертолт Брехт и Џорџо Стрелер

За среќа, не е сè во ваков тон во „Брехт или мртвиот војник“. Понекогаш, кога се осмелува да му се доближи на некое дело, анализата на Скарпета станува пертинентна: така, на страницата што му ја посветува на **„Човекот е човек“** е на својата кастраторска димензија. Но, на овие страници се наоѓаат и приближности, повеќе од несигурни придонеси или чисти и едноставни грешки (каде воопшто видел, во „Кавкаскиот круг со креда“, дека усвоената мајка „одбива да го следи својот свршеник-то ест ја одбива сексуалноста-за да може исклучиво да му се посвети на детето“?) Да прифатиме дека се работи само за мали грешки и дека неговото очигледно непознавање на германскиот јазик, како и на добар дел од брехтовската литература, го објаснува-иако не го оправдува-другото.

Мојата мака со читањето на „Брехт или мртвиот војник“ има друг корен: таа е во фактот, употребувајќи го неговиот јазик, што Скарпета не преставува да изигрува мајстор. Неговата книга е „еден процес“. Тој оправдано забележува, а не е ни прв, дека процесот е една од привилегираните форми на брехтовската драматургија и, пред сè, процес кој под обвинување го става самиот закон. Но, тој се жали поради тоа што Брехт употребил „друга форма на процес“: „онаа со која се елаборира нов консенсус“, поинаков закон, нов ред-па тогаш пресудата има сила на закон, лекцијата со сила му е наложена на гледачот кој нема што друго да прави освен да ја прифати, единствената слобода што му останува е онаа да ѝ се восхитува на способноста на демонстрацијата . . .

Но, јас добро ќе внимавам да не станам член на овој воен суд. Всушност, ќе ризикувам да ја земам улогата на обвинител. Затоа ќе му се вратам на

читањето на „Брехт или мртвиот војник“ и на она чувство што се буди во мене: имено на она на отсуство на Брехт. Скарпета, преку своите манипулации на брехтовскиот текст, на една стара теологија ѝ опонира нова: **на еден терористички марксизам една либерална модерност.** Сега Брехт — помеѓу сите писатели, не велам мислители-е оној што е најоддалечен до секаква теологија (подобро ререно, воспитан а не ја слуша). Самиот тек на неговото пишување, начинот на изложувањето на етапите на неговата продукција и на неговото создавање, целото негово дело, вклучувајќи ги и дидактичките написи кои, тоа да не го забораваме, се замислени како „вежби“ а не како израз на предодреден поглед на светот и на револуционерната акција, ми дадоа впечаток на одбивање на власта . . .

Немам намера да бидам долг преку мерка. Сепак, сметам дека треба да се каже дека отфрлањето на една тоталност, воспоставена еднаш за сите, значи да се прифати контрадикцијата како начело на мислењето и на практиката, а кои секогаш се наоѓале во основата на брехтовската рефлексија, немаат ништо заедничко ниту со оваа **„Наука на Мајсторот“** (големите букви се на Скарпета), ниту со „сведување на политички поглед на светот“, што неуморно ги денунцира Скарпета. Во секој случај, макар што кај Брехт се појавуваат термините „наука“ и „политички поглед на светот“, „Мајстор“ и „сведување“ се додаток на Скарпета. Впрочем, зарем денес е можно да се говори за делото на Брехт како тоа да е органска целина, независно од околностите во кое било создадено, од условите на местото и моментот во кое е напишано, од средствата (на посебен начин театарски) на неговото распространување или на неговата реализација? Скарпета претендира дека до крајот гледа континуитет, врска, таму кадешто некои, како Мартин Еслин, забележуваат контрадикција: помеѓу еден Брехт поет и борец, помеѓу писател што е измачен од ирационални блесоци и ортодоксен марксист.

Мошне сум далеку од тоа да го споделувам мислењето на Еслин за еден така поделен Брехт, но еднаш, ќе го сметам како предност она што за Скарпета е недостиг. Мислам на она кога разумот кај Брехт, во обидот да стане собран заедно, завршува како луд, или со отфрлањето на стварноста или со радикалното исклучување на сето она што би можело да му се спротивстави. Сепак, тоа нè доведува да го сметаме како историско едно дело, кое, всушност, не е такво и не сака да биде одвоено од „темните времиња“ во кои Брехт живееше. За да се сфати Брехт треба да се води сметка за двоумеењата, за грешките и за тврдењата. Неговото дело непогрешливо е датирано и како такво се бара. Да се чита брехтовскиот текст значи одново да се најдат неговиот тек, неговите каења и неговите прогреси.

Добро знам дека денес не би можеле да се задоволиме со филозофско или историско читање на брехтовскиот текст, иако тоа потоа е неизбежно, поради празнините на изданијата и опскурноста на биографските податоци. Исто така треба да се постави и проблемот на неговата употреба, проблем кој е впрочем фундментален кога се поставa Брехт на сцена. Но, Скарпета дури ни тоа не го зема предвид. И има мотив: без заобиколување изјави дека ова дело не може да се употреби. Тогаш се прашувам: зошто, по ѓаволите, пишува за Брехт? За да открие една „измама“ како што вели најавата на книгата? Всушност, тој не ни говори за Брехт, туку за фантомот што ги притиска неговите ноќи: Брехт во Маоов манир, кого веќе го исконструира и кого сега се обидува да го егзорцира. Без сомнение тоа ми ја прави туѓа оваа книга.

САЛТИНИ: ЕДНА МУЗА НАРЕЧЕНА ЕМФАЗА

Пред ефикасните и оправдано жестоки критики на Брехт од страна на Ги Скарпета, не треба да се заборавиа дека модата и епохата на Брехт поминале, неговите текстови изгледаат застарени до смешност, брехтовците се клатат, така што да се напаѓа Брехт денес не е така корисно, ако се тргнува од идејата (како Скарпета) дека наместо да е одбранлив, театарот ала Арто или сличен е оној што е во мода и што денес се размавнал. И во критиките на аспектите, кои се сè друго освен слободоумни, на авангардната литература, Скарпета не оди до крај, зашто ги преценува лингвистичките игри и владеењето на несвесното на Џојсов начин, што е токму тоа што денес е во мода и попречува да се мисли.

Во годините на владејачкиот брехтизам многу помериторни критики против Брехт беа оние на **Никола Кјаромонте,** најголем италијански театарски критичар. Кјаромонте (умре во 1972) изгледа денес најинтелигентниот италијански есеист на овој век, како што докажуваат, по есеите **„Да се верува или да не се верува“**, прекрасните посмртни збирки на неговите **„Политички и граѓански написи“, „Написи за театарот“, „Молчењето и зборовите“.** Хегемонијата на историцизмот и на марксизмот попречи уште во животот да се признае колку длабока филозофско-литературна интелигенција и колку голема фигура на демократ беше Кјаромонте кој во Италија беше токму најсуптилниот критичар на историцизмот и на она сведување на сета егзистенција на политика (на која Брехт е театарски рефлекс), а против што денес и Скарпета и неговите пријатели се борат, меѓутоа без онаа рационална зрелост, длабочина на мислата, културата, оригиналноста, реформаторскиот патос и морално-стилистичката енергија на Кјаромонте.

На критиката на сведувањето на егзистенцијата на политика, критика што е еден од центрите на неговата мисла, Кјаромонте ѝ посвети специфични есеи. Но, на тоа укажува и во есејот „Политичкиот театар“ („Написи за театарот): „Посебно стерилна и фундаментално фанатична е идејата што досега владееше, според која смислата на човековиот живот се исцрпува во низата на историските настани, то ест во суштината е политичка . . . Во таков случај, природно, политичката идеологија . . . станува нешто апсолутно од религиозен тип, а последни и апсолутни реалности, сои неа, стануваат Државата, Историјата, Општеството, Партијата. Едно такво верување е по својата природа непријателско не само спрема уметничката креативност, туку спрема секој вид човечка активност која не прифаќа од неа да направат инструмент: божествата на оваа религија, всушност, бараат заповеднички хиерархии и ефикасно ропство“.

Анализирајќи ги карактерите на политчкиот театар од Грците до Шекспир, од Шилер до Ибзен, од Шо до Пискатор, Кјаромонте покажува: дека дефектот на Пискатор и Брехт не е во тоа што сакаат да прават политички театар, туку што имаат догматска и предодредена визија на политиката и историјата; дека теориите на Брехт за епскиот театар“ и за „политичкиот театар“ во својот најдобар вид не се оригинални и произлегуваат од идејата на Шо за**„дидактичен театар“,** а во најлошиот претставуваат напуштање на грчко-хуманистичко-модерната линија на театарот како истражување на значењето и „разумната акција“, за да се врати на еден пропагандистичен театар сличен на светата средновековна и контрареформистичка претстава. А во практиката, театарот на Брехт, покажува Кјаромонте, не само што е наративен а не драматичен **(како што Брехт лудо са-**

каше), туку е „кулинарски“ и спектакуларен: брехтизмот, со другите тенденции на „авангардата“ ирационални или гастуални — придонесе да се уништи „разумната акција“, то ест да се понизи театарот.

„Решен на најбанално можен начин да каже најбанално можни нешта, Брехт е, меѓутоа, исто така решен да ги постави на сцена со најголема извештаченост“ — покажа Кјаромонте уште во 1954 рецензирајќи една претстава на „Мајка храброст“.

СТРЕЛЕР: ВО НАШИОТ БЕРТОЛТ НЕ СЕ ГИБА!

Брехт, во животот и во смртта, запозна најмалку три вида цензура: првата, во својата татковина и во Италија, во времето на наци-фашизмот, кога неговите книги одеа на клада заедно со оние на Фројд, Томас Ман (и на толку други); втората, во Италија на Шелба и Тамброни; и една трета цензура, пофина и поопасна, поподмолна и злонамерна, од страна на една снобовска интелигенција и на еден дел од левицата, која во совршена согласност со најзакоравената десница, му прилепи на Б.Б. етикета на надминат реакционер, свиреп сталинист, речиси соучесник на сталинистичките гулази.

Порано, многу порано прд простачкото ниво на Ги Скарпета, во Италија започна **„ловот-Брехт“: автентичен лов на вештерки од макартиевска меморија**, тогаш кога, на пример, и долупотпишаниот беше обвинет дека прави „премногу Брехт“, кога сепак правев — и сега правам — премногу малку: 10 или 11, ми се чини, наспроти многу повеќе Шекспир или Голдони во мојата долга активност, која веќе мина двеста режирања.

Ова „Брехт или мртов војник“ од Ги Скарпета ми изгледа, прв показател, како слика на сончоглед, речиси фројдовска радиографија на типичниот пример на изневерен љубовник. Па како да се говори за слепа идеологија во однос на Брехт, за нас кои секогаш го ставаме на дискусија онака како што и тој самиот сакаше да прави со самиот себе **(во последните месеци, пред да умре, често ми повторуваше дека еден голем театар не ги обединува, туку ги разединува луѓето)**? Како тоа, сè уште денес, треба да слушаме да се повторува дека Б. Б. бил повеќе политичар одошто поет, или уште полошо, дека бил поет „без да сака“? Денес, кога во Италија и надвор, Добрите Буржуи го презираат како револуционер и симетрично, Лажните Револуционери го покриваат со бесмртност како буржуј?

Но, како тоа, драги Скарпета (кого не го познавам и кого не сакам да го запознам) — „дидактичен“ Брехт? Да, а како напишал неколку „Lehrstücke“ (дидактички драми), полни, освен другото, со многу поезија (доволни би биле некои автентични бисери како „Исклучок и правило“, „Линија на однесувањето“, „Badener Lehrstück“, туку секогаш го прекинувал своето дело, од првите драми погрешно дефинирани како пост-експресионистички, па сè до големите дела на зрелоста, со печатот на дијалектиката. Дидактичен Брехт, кој никогаш не држел проповед туку секогаш зборувал, кој никогаш не наложувал туку дискутирал, кој не максимализира туку дијалектизира?

Долу Брехт од пиедесталот, сега, согласни сме. Но, тогаш да го оставиме таму и со комотните етикети за „Брехт-формалист“, за „Брехт-музеј“, за Брехт веќе надминат во политичката фаза, повеќе поврзувајќи го со еден „надминат и здобиен историски факт“. Исто така долу од пиедесталот и некои антибрехтовски чавки, кои демунцираат прецизни културни и идеолошки лимити, некои ставови секако сомнителни и политички мистифицирани, кој Б. Б. прв ги поби, бидејќи е антидогматичен пар екселанс, зашто е дијалектичен и секогаш внимателен да ја посматра културата како постојана размена, како разговор, иако противречен, секогаш отворен и заеднички.

Морам да речам дека ме засега неспособноста на некои „памфлетисти“ и на одредени помодарски брехтовци, оние кои по секоја цена сакаат да одат „над Брехт“, таму каде што едноставно одат „против“ Брехт, ме засега неспособноста да се соочат со Брехт во теоријата и практиката заедно, во проучувањето и во механиката на една театарска методологија која е барем „полезна“ за проширување на станиславскиевската методологија, врз која толку театри уште работат.

Со еден збор, Брехт не е само мала бела театарска завеса и сив фон. Студирајќи го во неговата теорија и во неговата практика, со понизност и со внимателна свест за односот на класите, студирајќи го во ова општеството на ненормален развој, студирајќи го среде големите дијалектички теми на денешнината, верувам дека може да резервира бескрајни и полезни изненадувања.

Превод од италијански
Душко Малевски

ВОЛТЕР: „Тајната на уметноста е во тоа што ја исправа природата!“

КАРЛ МАРИА ФОН ВЕБЕР: „Уметноста нема татковина!“

ВАЈЛД: „Уметноста не би смеела никогаш да се обиде да биде популарна!“

МАРТИН КЕСЕЛ: „Вистинска актерка станува природна дури на сцената!“

МИХАИЛ ШЧЕПКИН: „Нема мали улоги, има мали актери!“

ФИЦЏЕРАЛД: „Покажете ми јунак и ќе ви напишам трагедија!“

БРАНИСЛАВ НУШИЌ: „Суфлерите на сцената често ја спасуваат ситуацијата, во животот секогаш ја упропастуваат!“

ЕРИК ЕКСНЕР: „Во старо време театарот имал улога на будење на општеството. Кога актерите доаѓале во некое место, домаќинките ја собирале облеката од јажето и ја внесувале дома!“

Мал есеј на тема

Ода за актерот

Иван ИВАНОВСКИ

Секогаш кога мислите и чувствата им ги упатувам на актерите, размислувам за тоа колку многу сме несправедливи кон сето она што тие со толку голема љубов и страст го создаваат на драмската сцена неуморно и секојдневно — од претстава во претстава, од премиера во премиера. Да се оцени искрениот напор и несебичниот труд на актерот вложен во неколкумесечната работа во подготвувањето на еден лик, во пресоздавањето на една човечка судбина со една единствена реченица, со еден збор, а понекогаш дури и без да се спомне неговото име и презиме — зар тоа не е фрапантен однос на потценување, па и омаловажување, слично на оние во минатото кога на уметноста на патувачкиот артист, на пример, се гледаше со доза на инфериорност, кога се мислеше дека артистот е обичен забавувач.

Затоа ги разбирам и ги сфаќам реакциите на сите оние кои толку макотрпно, неуморно и стрпливо творат на сцената, што остваат сè што имаат на неа. Тие не можат да не бидат пречувствителни, пренапрегнати, нервозни, избувливи, скоро детски љубопитни. И нема ништо поприродно што возбудата и спонтаното, не ретко и неконтролираното реагирање кај нив се поголеми, позабележливи од другите творци, и тоа од две мошне битни, и би рекол, многу пресудни причини:

прво, поради тоа што артистот е единствениот уметник кој не е во состојба да го види своето дело, своето остварување, за разлика од некои други уметници — писатели, скулптори, сликари, композитори; и

второ, со оглед на фактот што актерот поради спецификата и природата на професијата не може сосема да биде објективен, ни критичен, што е во крајна линија и човечна работа, бидејќи е невозможно да се побегне од себе си, а влечењето на некои субјективни моменти скоро кај секого е неизбежно нешто...

Еден факт е повеќе отколку неоспорен и непобитен, а имено, дека актерското творештво е тешка, деликатна, непредвидлива авантура на духот подеднакво за сите артисти: и за оние со поскромни, да не речеме со поограничени можности, и за оние со пораскошен талент, со поголеми творечки заложби. На театарот му се потребни и едните и другите актери, зашто, условно земено, помалу талентираните актери по некое непишано правило имаат некои други мошне важни својства, какви што се, на пример: педантноста, работните навики, амбициозноста, што ги претпочитаат режисерите бидејќи тие им недостасуваат на таканаречените „ѕвезди", на првенците, кои не мораат секогаш да бидат тоа!

За вистинскиот актер — а ние кога размислуваме за актерската уметност мислиме пред сè и над сè за него — креирањето на секој нов лик е ново раѓање на радоста, на најголеми маки, отпори, тревоги, дилеми, што воопшто можат да се замислат, а за да биде ликот вистинско творечко откритие за артистот, една длабока и потресна исповед пред себе си и пред другите, тој безусловно треба да е во еден непрекинат внатрешен монолог. Тоа со други зборови значи дека артистот секогаш мора да живее и да твори со една повишена температура, во едно творечко неспокојство. Секое опуштање води кон инерција, кон рутина, односно занает. Глумата, се знае, е многу повеќе од совладувањето на занаетот, од скромната амбиција, што брзо пресушуваат со времето итн.

Не треба да се изнесуваат многу примери за тоа колку е тежок и неблагодарен, но истовремено колку многу е возбудлив и возвишен актерскиот позив. Артистот, кој постојано трага по инспирацијата, кој создава во мигот и за мигот, и чии резултати се толку многу зависни (дали воопшто има позависна уметност од актерската?!), на некој начин како да го обожува своето маченичество, за кое свесно и целосно се определил, не откажувајќи се од него и во најтешките мигови, зашто тоа станува негова судбина, негово проклетство. Едноставно од тоа маченичество, од тој пекол **(не случајно големиот француски писател-нобеловецот Албер Ками ќе рече дека за да се стане актер, значи да се избере пеколот),** артистот не може, или не сака да избега! Тој станува вечен пленик на божицата Талија, вечен приврзаник и вљубеник на сцената. Само на овој начин актеркската уметност започнува да личи на животот, и затоа таа чудесно се врзува за него. Сè друго е измислица, продукт на нешто извештачено, безживотно...

Ако ја прифатиме општопознатата вистина дека актерот (и единствено тој) е носител на спецификата на театарот, негов најтраен столб, зашто преку него, со него и во врска со него се воспоставува комуникацијата за сè што се сака да се каже и изнесе на драмската сцена, зашто меѓу авторот и гледачот стои артистот, претставувајќи го и едниот и другиот, зашто драмскиот уметник е тој што се наоѓа во срцевината на театарската уметност и сите средства нему му стојат на располагање, зашто на крајот на краиштата глумата зазема прво и најзначајно место во еден театар, тогаш станува кристално јасно дека актерската уметност не може и не смее да се сфати како нешто статично. Сè треба да се следи во едно постојано движење и менување на нештата, во едно преиспитување, преоценување на постигнатото. Оттука е и разбирливо категоричното мислење на големиот советски и светски режисер **Товстоногов** дека **„ниеден проблем во современата театарска уметност не може да се реши ако не се тргне од актерот..."** Оттука и мошне логичниот заклучок дека современиот театар бара и современи артисти. Современиот актер, и покрај тоа што постојано талка во туѓите зборови, мора да мисли на сцената со своја глава, да импонира со интелектуалната прецизност и современ актерски сензибилитет. Тој ќе си ја обезбеди репутацијата на зрел и модерен артист ако се бори за нови идеи, ако глумата ја сфати како постојана динамика на животот, како поттик за една посебна радост на она што се создава денес и утре...

По овие општи мисли за актерот и за неговата уметност, не ми преостанува друго, туку да споделам неколку мисли и дилеми со низа мои добри и стари пријатели, кои од сцената ми дарувале незаборавни мигови на уметнички доживувања, кои живеат за театарот. Средбите со нив секогаш биле необјаснета радост во непознатото, секогаш го донесувале здивот на ова наше време, но и на времето што доаѓа...

*
* *

Мојот драг пријател А. Б. е првенец во својата театарска кука. Тој ја има привилегијата што ја немаат повеќето негови колеги — да игра постојано, да го носи репертоарот. И покрај презафатеноста во тековниот репетоар и во подготвувањето нови проекти, и покрај потребата барем малку да биде послободен за добро и својски да се одмори, убеден сум дека кога би го изоставиле макар и во една премиерна изведба, не би се чувствувал најпријатно; би се населиле тогаш во него — празнината, разочарувањето, чувството оти е заборавен, па дури и отфрлен (фантазијата, да не речеме суетата, би проработеле многу повеќе од вообичаено). На артистот никогаш не му пречи да остане со своите мали и големи незадоволства, да биде преоптоварен, зашто работата што ја врши ја сака повеќе од сè и е среќен со неа и од неа...

...Само актерот кој е во постојан ритам на играње, кој почесто настапува на драмската сцена живее целосен живот, може најсилно и најмногу да ги почувствува радостите и возбудите на создавањето. Ненастапувањето, одвојувањето од публиката за еден артист е повеќе од најголемиот праз...

Ништо не е толку важно од тоа да се игра, да се живее на сцената и со сцената!

Така мисли и мојот пријател А. Б. Така размислуваат сите вистински артисти!

Што се игра, како се игра, кога се игра, каде се игра? — Тоа се веќе други прашања, други дилеми.

Но, тука настанува проблемот. Пријателот А. Б. ме уверува дека згрешил што се согласил да игра мала улога, зашто таа, според неговото мислење, не може да биде голема задача.

Немав желба, ни потреба да спорам за ова, да му докажувам дека не е во право кога се застапува за мислењето оти задачата се мери со обемот на обврската, дека режисерот на некој начин го потценил што не му доделил една од главните улоги. Напротив, тој само уште еднаш на најубав можен начин ја искажал довербата кон него. Не му го кажав ова свое мислење. Место тоа го упатив на Маерхолд, на неговите познати зборови:

„За малите улоги мене ми се потребни подобрите артисти, отколку за централните улоги...“

Зар ова мислење на Маерхолд не е најдобриот одговор? Одговорот е, значи, најден. Треба само да се прифати непристрасно, без оптоварување и без комплекси.

*
* *

Артистот не сака ништо повеќе и ништо посилно отколку почесто да го гледаат, макар и да не пишуваат поначесто за него, зашто му е позната установената практика да се валоризира неговиот актерски резултат, за жал, само еднаш — по премиерната изведба. Така било секогаш. Така е и сега. Неправдата што на овој начин му се прави на актерот е голема и непоправлива. Треба навистина да постојат големи и посебни причини една претстава, односно еден актер да се гледа повеќе пати, за потоа евентуално да се напише мал есеј или трактат за драмскиот уметник што оставил најсилен впечаток.

Таков беше случајот со мојот пријател, актерот В. Г., чија креација беше откритие во изведбата и чиј настап претставуваше настан на премиерата...

Следејќи ја неколкупати неговата најнова улога пред и по премиерата, останувајќи од неа секогаш длабоко импресиониран, се уверив којзнае по кој пат дека артистот не само во секоја нова улога, туку и со секој свој настап на драмската сцена додава по некоја нова боја што трае...

Следното мое сознание беше уште поголемо, уште позначајно, а имено дека на актерската уметност не може да се посматра статично и таа да се насочува кон она што веќе е постигнато. Од гледањето неколкупати на една иста претстава дојдов до заклучок дека има артисти што играат неспоредливо подобро од премиерата и обратно. (Уште еден доказ дека ниеден сценски проект не е дефинитивно завршен, заокружен: тој живее, се развива, се распаѓа, се обновува сè до денот на неговото одржување на репертоарот).

Поинаку, се чини, и не е можно ако се знае дека единствената работа на вистинскиот актер е да ги открива неоткриените нијанси и пориви на човечката душа, да не дозволи да биде материјал, туку само творец, кој обдарен со фантазија и темперамент постојано создава, се трансформира, се збогатува со нови вредности и содржини.

Ако сето ова го прифатиме како единствено и апсолутно точно (друга вистина и не постои), тогаш не е воопшто потребно да се докажува дека маѓиската моќ на театарот извира од човекот, односно од актерот, доколку, се разбира, зрачи со сите свои психички и физички особености, и дека според тоа лицето на еден театар е исто како и лицето на еден човек!

За да дојдам до ова забележување многу ми помогна мојот пријател, артистот В. Г., поточно неговата инспиративна глума, како и инсистирањето да го гледам неколкупати во неговата парадна улога (и не само во неа).

Со задоволство би ги гледал и другите артисти, и другите мои пријатели, но факторот време го прави своето. И овие мои редови се само едно мое мало извинување...

*
* *

На средбите со мојот пријател, артистот Д. Е., една од најчестите теми на разговор се неговите фахови и на неговите колеги. Постои ли строго одреден фах? Може ли карактерниот актер да биде и одличен комичар?

Прашања. Прашања. Прашања.

Првото прашање на кое се запираме е: зошто гледачот сака толку многу хумор? Одговорот на двајцата ни е сосема идентичен — затоа што тој доаѓа право од животот, од нашите критички забележувања, од сопствените изненади на нашето размислување; затоа што хуморот, односно смеата се здравје и исто толку неопходни како и здравјето. Прашањето што двајцата нè буни е — зошто посетителот во театарот не ретко некритички прифаќа сè што е смешно, па дури и она најбаналното? Како да се заборава дека секоја смеа што унижува е спекулативна.

Потребна беше само една голема и блескава комична улога на мојот пријател, артистот Д. Е., па првпат со него да поведеме дијалог за низа суштествени прашања, пред сè за односот на актерот спрема публиката, спрема комедијата и така натаму.

Добриот карактерен артист може да биде употребливо, сосема солиден, но не и превосходен комичар. Комичарот, пак, како да е полесно да се претстави во една карактерна ролја, да биде во неа суверен интерпретатор. На извесен начин тоа го потврди и самиот мој пријател, помогнувајќи му играњето во едно познато и значајно комедиографско дело поинаку да размислува и за својот придонес и за своето определување...

...Еднаш засекогаш сфати дека голем, автентичен комичар не може да се биде по задчаа, зашто комичните својства се врзани за личноста, дека комедијата не е помалку значајно остварување, а улогата во еден комедиографски текст-за-

дача што полесно може да се реализира. При сето ова, најлошото е ако артистот не знае што игра независно од тоа дали настапува во комедија или трагедија.

Прифаќајќи ја не без извесни внатрешни отпори својата најнова ролја, богата со низа комични нијанси, мојот пријател беше апсолутно свесен за тоа дека само површен актер може да мисли дека е полесно да се игра во комедија.

Само колку многу такт, смисла за убавото, чувство за мерка се потребни за еден роден и вистински артист со комичарска дарба за да се обезбеди онаа творечка и нераскинлива врска со гледачите, зашто никој толку присна комуникација со нив не може да воспостави како комичарот. Секогаш кога се појавува чувството за невистина кај гледачкиот аудиториум, кој ја чека инспирацијата, како што неа ја чекаат, на пример, сликарите, поетите, композиторите. Разликата меѓу нив и вистинскиот артист е токму во хендикепот на творецот на драмската сцена што не може да ја чека „музата“: тој мора секогаш да биде со неа и во неа!

Така, постојано во инспирација и секогаш инспиративен, актерот не смее да ѝ се умилкува на публиката, да дозволи таа да го повлече: тој мора да глуми конфронтирајќи се со неа, терајќи ја и поттикнувајќи ја на размислување. Единствено кога бранувањата на актерите се пренесуваат на публиката, кога гледачите се соживуваат со играта на артистите, кога сите заедно стануваат една душа, едно тело, еден ритам на дишење, се остварува комплетниот театарски чин, големото театарско доживување за кое живеат и посетителите и актерите.

Сакаме или не, мораме да признаеме дека не постои друг критериум за артистичките остварувања во мигот кога тие се доживуваат, освен реакциите на посетителите во театарскиот салон.

За секој артист, без разлика, најважна работа се реагирањата на посетителите, уште повеќе ако се знае дека денешниот современ гледач, како и современиот театар не трпат половични, недоречени, недефинирани реузлтати.

*
* *

Пишувајќи го овој текст, замислувајќи го него како еден вид ода за актерот, зашто ништо толку многу не е врзано за сцената како магијата на артистичкиот збор, што се раѓа и умира, за одново како феникс да бликне од радоста и тагата на човекот, се потсетив на зборовите на македонскиот драмски писател и психијатар, д-р Миодраг Мицев, што ги сретнав во неговата книга „Психоанализа и театар“: **„Никој не може да претендира на апсолутна вистина на своите судови кога е во прашање актерската креација, бидејќи таква вистина не постои надвор од субјективните мерила“.**

И навистина, да се пишува за актерската уметност е неверојатно тешка и деликатна задача. Уште потешко, ако не и скоро невозможно е да се говори за едно актерско остварување. А колку голема бесмислица е воопшто да стане збор за артистот надвор од сцената!

И така, размислувајќи за актерот, за неговата уметност и судбина, неминовно доаѓам до проблемите и на театарот и на театарската критика. А тие се, очигледно, како на едно место ќе нè потсети францускиот театарски ерудит Луис Жувет **„вечни како и во животот: тие не се ни денешни, ни вчерашни, ни утрешни“.**

Можеби затоа е вечен и актерот!

ДОСТОЕВСКИ:

● *Уметноста е современа и вистинска; таа поинаква никогаш не била и што е најважно — не може да биде!“*

● *„Писател без талент е — куц војник!“*

ФЛОБЕР: „Сакај ја уметноста: од сите лаги таа сепак најмалку лаже!“

УГО ФОСКОЛО: „Не е уметноста во тоа да прикажуваме нови нешта, туку во тоа да ги прикажуваме како новост!“

Кон крајот на XIX и во почетокот на XX век

Професионални театарски дружини на македонски јазик

Ристо СТЕФАНОВСКИ

Иако за аматерската театарска дејност меѓу македонското население, што се одвиваше по основањето на ТМОРО во Солун во 1893 година, се сочувани мошне скромни податоци и крајно фрагментарна документација, најсуштествено е тоа што нејзиното постоење не може да се поставува под прашалник. Основачите на револуционерната организација, кои започнаа да ја шират нејзината мрежа првенствено меѓу просветните работници по градовите и селата ширум Македонија, наспоредно со основната цел во подготвувањето на населението за оружена борба против петвековниот поробувач, не мал дел од својата активност ја имаа насочено на подигање на културно-просветниот, културно-забавниот и традиционално-уметничкиот живот, на повисоко развојно стапало. **Впрочем, великанот на Илинденската револуција Гоце Делчев не случајно истакна дека светот го разбира како поле за културен натпревар.**

Војдан Чернодрински

Аматерската театарска дејност, според тоа, најмногу се оживотворуваше во училиштата, во рамките на рецитаторско-драмските секции. Меѓутоа, тие главно беа основани во поголемите училишта, а особено во оние во кои учествуваа поиницијативни луѓе; личности кои можеа подлабоко да проникнат во силата на зборовите изречени од импровизираните сцени и во текстовите кои, наспроти замислените пораки, не можеа да излезат од рамките на наивната драмска литература.

Согласно упатствата што ги даваа раководителите на револуционерната организација, аматерската театарска дејност беше поттикнувана во правец на продлабочувањето на патриотските чувства, во подигањето на борбениот дух, во разгорувањето на револуционерните идеи и тн. Секако, ваквата активност беше реализирана полулегално, бидејќи османската полиција будно ги следеше сите настани што влијаеа врз дестабилизирање на феудалниот систем и повеќевековната окупација. Оттаму, во некои од прикажуваните едночинки, што беа составувани по еден или друг повод, нивната содржина беше проткајувана со алегорија која често граничеше со поедноставни енигматски ориентации А тие се составуваа на ваков начин не само поради настојувањата да не можат да бидат обвинети за антидржавна пропаганда, туку и поради желбата преку соодветно умно напрегање да се дојде до пораката.

Во мијачките средини, според усното кажување на еден современик, во ваквите едночинки некои зборови од народниот јазик беа заменувани со зборови од таканаречениот **бошкачки јазик,** со цел да не може никој ништо да разбере ако не беше упатен во неговата духовита лексика. На ваков и сличен начин македонскиот човек се снаоѓаше во тоа величествено време, кога се вршеа усилени подготовки за востание, кога населението од цела Македонија, со бројни самооткажувања, настојуваше да ѝ помогне на својата организација во реализирањето на нејзините револуционерни цели.

Меѓутоа, вистинска пресвртница во драмската активност кај нашиот народ, се случи во мигот кога дојде до **создавање на првата полупрофесионална театарска дружина.** Тоа е еден од позначајните дати во културната историја на Македонците, бидејќи таа појава истовремено претставува раѓање на нашиот професионален театар.

Збор станува за **„Младата македонска дружина“,** што под раководство на талентираниот **Војдан Чернодрински,** организира прикажување на две

едночинки (**„Дрварите“ и „Во меаната)“** во салата на „Славјанска беседа“ во Софија на 15 февруари (по стар календар) 1895 година. Овој настап беше изведен во рамките на литературно-музичката вечер, на која покрај драмските реализации беа рецитирани избрани стихови од Христо Ботев и Иван Вазов. Во изведбата на едночинките покрај нивниот автор Чернодрински учествуваа уште седум лица (пет мажи и две жени) од кои две беа ученички. Тоа се: **Т. Ангелов, К. Јосифов, П. Јоцев, Д. Лимончев и Ф. Филев,** како и ученичките **Р. Балациева и М. Лесева** кои наместо пофалба заради својата пионерска ангажираност, добија по две единици пониско во оценката за поведение од конзервативниот наставнички совет.

За овој настап Ацо Алексиев во својот труд „Преломни моменти во животот и творештвото на В. Чернодрински“ истакнува:

„Тогаш де факто и се родил македонскиот театар, зашто до тогаш, барем колку денеска ни е пзнато, не постои ниедна комплетна и калификувана театарска изведба и тоа на ансамбл составен од Македонци кој своите можности ги испробал врз текстови исто така на Македонец и на македонски јазик“.

Ако се проанализира содржината на едночинката „Дрвари“ (што подоцна авторот на двапати ја прошири под ново име: **„Зло за зло“),** јасно произлегува дека нејзината кардинална порака е длабоко патриотска, бидејќи во неа се зборува за феноменот на национално осознавање, поточно за трансформирањето на обесправениот Македонец во одлучен и храбар борец спремен да се жртвува за слободата на својот поробен и угнетуван народ. Ваквата содржина длабоко се впиваше во душите и срцата на луѓето и ги поттикнуваше да станат активни членови на револуционерната организација. Со тоа таа со голем успех ја реализираше својата агитационопропагандна дејност, што беше од вонредно значење за нејзиното омасовување. Оттаму, организацијата сесрдно ја поддржуваше и стимулираше дејноста на Чернодрински како и на некои други автори во подоцнешниот период. Имено, како истакнува во своите спомени **Ангел Андреев** од преспанското село Рудари, некој Дечев кој **...“се занимаваше со пишување на театарски брошури (текстови, бм) и друго“,** живееше од средствата што ги добиваше од Комитетот. Овој податок што е објавен во IV книга на **„Материјалите за историјата на македонското ослободително движење“** (на стр. 56; Софија — 1926) недвосмислено укажува дека револуционерната организација водеше сериозна сметка за театарската дејност во предилинденскиот период.

Благодарејќи на ваквата дејност на првите полупрофесионални театарски настани, што се организираа меѓу македонските емигранти и печалбари во Бугарија, бројот на борците во револуционерните чети постојано се зголемуваше. Така по одржување на секоја театарска приредба, се јавуваа нови доброволци, кои по илегалните канали потем се префрлуваа во Македонија и се приклучуваа кон вооружените единици.

Поголем подем полупрофесионалната театарска дејност во Македонија зеде откако Чернодрински

Артистки од трупата „Скрб и утеха“. — Марија Чернодримска е прва лево

го напушти битолското село Могила каде беше учител во 1896/97 и 1897/98 учебна година (и каде пред 2 август 1903 година загина благородниот учител и талентиран музичар **Парашкев Цветков** со целата своја чета) и откако се врати од европската „турнеја“ (при што ја посети Германија и Швајцарија), во Софија во 1900 година. Тогаш заедно со седум-осуммина свои другари тој ја обнови драмската активност на **„Македонски зговор“**, а откако ја напиша пиесата **„Македонска крвава свадба“** нејзината премиера беше одржана во салата на „Славјанска беседа“ во Софија на 20 ноември (по стар календар) 1900 година. Во реализацијата на одделните роли на ова претстава, според Чернодрински, учествува: **Кузман — К. Златарев; Баба Кузманица — Р. Мојсова; Трајан — А. Златарев; Богдан — К. Размов; Благуна — Е. Терзијанова; Митра — М. Мисканова; Дуко — Ф. Филев (а откако тој се повреди, оваа рола ја толкуваше П. Георгиев-Грнчарчето); Цвета — С. Размова: Спасе — В. Чернодрински; Никола — К. Филев; Ѓуре — С. Филев; Арсе — Златарев; Прв овчар — Чипнушев; Втор овчар — К. Златарев; Осман бег — В. Милчинов; Расим — Н. Ангелов; Шефкија — Христов; Исмаил — К. Пејков; Комат — С. Николов; Крста — Терзијанова; Петкана — Размова; Пијан Турчин — Бојаџиев, Прв заптија — К. Лимончев; Втор заптија — Н. Терзијанов и Трет заптија — К. Иванов.** Овие дваесет и пет роли вкупно ги играа дваесет и две лица, од кои осумнаесет беа мажи, а четири — жени.

Меѓутоа, ни подготовките на „Македонска крвава свадба“, ни нејзиното изведување, не се одвиваше без проблеми и пречки. Основниот проблем лежеше во изнаоѓање не само на неопходен број лица за потребните роли, туку во исто време со елементарни афинитети за да можат да им се доверат тие. Луѓето од драмската група, всушност, не покриваа ни една третина од потребниот број на артистите-аматери. Покрај ова особено тешко одеше со ангажирање на лицата од женскиот пол, кои беа неопходни заради учество во пиесата. Затоа Чернодрински заедно со другарите одеше од куќа до куќа меѓу македонските емигранти во Софија, со цел да ги убеди да помогнат во омасовувањето театарската група. А тоаи убедување, со оглед на тогашните критериуми за овој вид на уметничко творештво, со оглед на тоа што театарската дејност беше без претходна традиција во тие средини и со оглед на патријархалниот начин на живеење на поголем број македонско население како во емиграцијата, така и во поробената татковина. Но, со соодветни напори овие проблеми беа надминати така што екипата горе-долу беше целосно комплетирана.

Втората крупна пречка што искрсна пред групата што ја подготвуваше пиесата, на прв поглед се чинеше несовладлива. Имено, кога Чернодрински побара дозвола за организирањето на претставата, неговото бараше беше одбиено од надлежните бугарски органи **со мотивација дека содржината на „Македонска крвава свадба“ може да предизвика дипломатски реперкусии!** Ова образложение делумно може да се прифати и како реално, но по сè се чини дека суштината на забраната беше инспирирана од далеку подлабоки причини, од оние што во секој посериозен зафат на свесните македонски сили ја препознаваа антиасимилаторската политика, против чија реализација големобугарските шовинисти вложуваа големи напори. Но, без оглед на оваа забрана, претставата беше одржана без инциденти во преполната сала на „Славјанска беседа“, додека за време на нејзиното изведување група вооружени Македонци стражареше пред влезот и околу зградата, со цел да ја спречи и оневозможи евентуалната интервенција на софиската полиција.

Под вакви околности и во вакви услови беше одржана премиерата на „Македонска крвава свадба“, **на таа пионерска претстава со која и де факто и де јуре беа поставени темелите на професионалната театарска дејност на македонскиот народ.** Оттаму, 7 ноември 1900 година заслужува да биде одбележан со златни букви во историјата на нашиот национален театар, да биде регистриран како најзначаен датум во напорната борба за афирмација на македонската култура, македонскиот јазик и макеонската самобитност.

Што се однесува до ефектот од прикажувањето на оваа пиеса, која поради вонредното интересирање доживеа три изведби едноподруго, сочувани се податоци од кои може да се види големото значење на уметничкиот збор во разгорувањето на патриотските чувства, во влевањето на уште поголема самодоверба дека ослободувањето не може да се исклучи иако може да се одложи, дека македонскиот народ е способен да истрае на сите бури. Присутната публика на претставите, што често ги прекинуваше сцените со бурни аплаузи, со воодушевување и несокриена возбуда и радост ги следеше дејствијата во пиесата. Меѓу нив не на еден и во една прилика им се навлажуваа очите од солзи-радосници кога победуваше правдата и човечноста или се слушаше тажно липање кога се презентираше ликувањето на злото. Општо земено, содржината на „Македонска крвава свадба“ беше повеќе одошто блиска со својата реалност на суровиот жвиот во услови на петвековна окупација, па затоа и толку присно им навлегуваше во срцата на гледачите.

Осоколени од постигнатиот успех кај македонската емиграција во Софија, групата на Чернодрински оправдано одлучи да организира турнеја и во некои други бугарски градови, во кои живееја поголеми колонии македонски емигранти. Првото гостување беше организирано во **Пловдив,** каде прикажувањето на пиесата доживеа ист успех како и во Софија. Не помали успеси групата пожнеа во другите градови, особено откако Чернодрински, охрабрен од резултатите ја реорганизира на тој начин што наместо учителите, кои не можеа во секое време да се оддалечат од наставата, ангажира нови актери. Така, во групата освен него, останаа уште **Д. Лимончев и Л. Чипнушев,** а меѓу новоприклучените се најдоа: **И. Брдаров, К. Кецкаров, Кецкарова, Костова, П. Манџуков, Д. Ризов, М. Стојанова и Ѓорѓи.** Кон групата што го промени своето име во **Македонска театарска група „Тага и утеха“ („Скрб и утеха“),** се приклучи и **Димитар Хаџи Динов,** кој ги режираше претставите. Тогаш на репертоарот на овој театар, покрај пиесата на Чернодрински, започна да се прикажува и драмата **„Револуционер“,** чиј автор беше новоангажираниот режисер.

Во меѓувреме театарот го промени своето име и по трет пат. Оттогаш тој продолжи да дејствува под називот **„Столичен македонски театар“.**

Театарот на Чернодрински, што оправдано може да се нарече така без оглед на често менуваните официјални називи, од сезона во сезона, почнувајќи од 1900/01 натаму, доживуваше сè поголем и поголем подем. Впрочем, Војдан Чернодрински уште од најраната младост (роден е во дебарско Селце на 20 декември 1875 година во семејството на свештеникот Ѓорѓи К. Славков), појавуваше определена наклонетост кон уметноста воопшто. А таа се зголемуваше како што тој растеше и се образуваше (основното училиште го заврши во родното село и Охрид, гимназијата во Солун и Софија, а правните науки започна да ги студира во Швајцарија). За време на ова повеќе од десетгодишното живееше во туѓина (бидејќи целото негово семејство се насели во Софија, откако емигрира во 1890 година), Чернодрински со своите мисли не

се оддалечуваше од Македонија ни во еден момент. Цврсто решен да ѝ го посвети сето свое битие на борбата за ослободување на својот поробен народ, тој избра еден специфичен и за национални услови оригинален пат. А тој пат водеше кон силно раздвижување на патриотските чувства, кон суптилното разбранување на духовните определби дека против поробувачите треба да се бори со сите расположливи средства, па и со уметничка дејност.

Со основањето на „Столичниот македонски театар“, во чиј состав постојано беа ангажирани 15 актери, дејноста на Чернодрински беше уште повеќе зголемена. Така, во театарската сезона 1901/02, покрај добро увежбаната „Македонска крвава свадба“, беше прикажувана и пиесата **„Робот и агата“**, а во сезоната 1902/03, во годината непосредно пред избувнувањето на Илинденското востание покрај овие две пиеси, на репертоарот беа ставени и драмските дела **„Од главата си патиме“**, **„Прилепски светци“** од А. Страшимиров и други. Истовремено беше обновена и пиесата „Револуционер“ од Хаџи Динев.

Во овој период се паѓа и изведувањето на првата оперетка **„Срешта“ („Средба“)**, што може да се смета како почеток на националната опера, што беше основана повеќе од четири децении подоцна. За оваа оперетка Ацо Алексиев истакнува дека **„претставува еден вид поема, напишана во духот на народната поезија“ . . .** во која Чернодрински, според мнението на истиот автор, интегрирал и некои познати народни песни, а наспоредно со тоа, најверојатно во оперетката вградил и некои популарни мелодии од овој вид народно творештво.

Афирмацијата на театарот на чело со Чернодрински може да се објасни со неколку феномени од кои посебно внимание заслужува неговата тесна соработка со претставниците на револуционерната организација. Покрај морално-пропагандниот ефект што се постигнуваше со презентирањето на театарскиот репертоар, а што во суштината на проблемот беше од приоритетно значење, на релацијата меѓу театарот и ВМРО постоеше и практична соработка за обезбедување на толку неопходните средства за купување на оружје и муниција во предилинденскиот период. За да се реализира оваа потреба, револуционерната организација не само што ги насочуваше луѓето да ги посетуваат приредбите, туку во определени случаи му позајмуваше пари на Чернодрински за да може да ги организира претставите. Заради ваквата грижа како и заради потребата да јакне материјалната сила на организацијата од чистиот приход театарот им преостапуваше определен процент на македонските емигрантски организации („македонски братства“) по градовите. Впрочем, ВМОРО инсистираше театарот да ги почитува следниве услови:

а) прикажувањето на претставите да биде во корист на месните македонски братства;

б) распродажбата на влезниците да ја вршат претставници на македонските братства; и

в) од чистиот приход македонските братства да задржуваат за себе по следната скала:

— 25% ако приходот е до 200 левови;

— 35% ако приходот е поголем од 200 левови; и

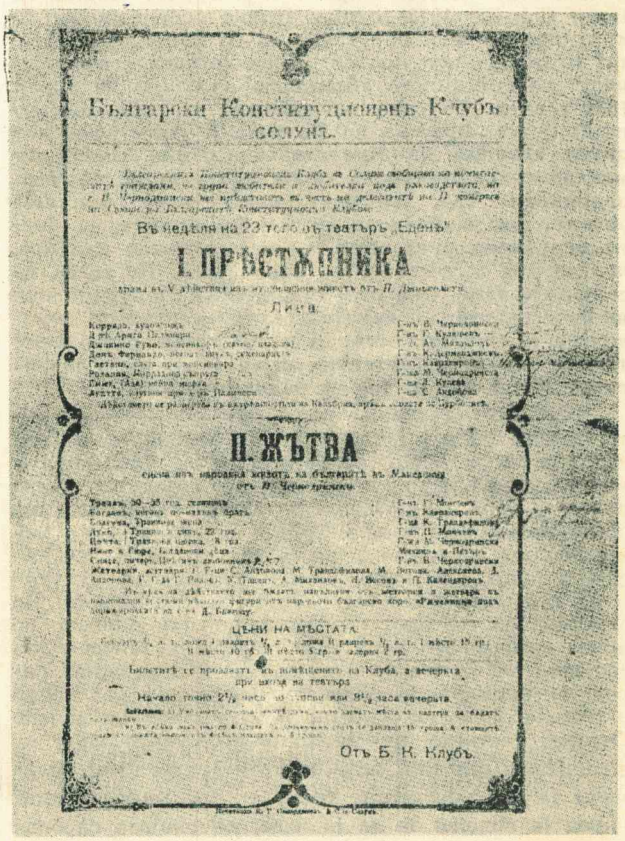
— 40% ако приходот е поголем од 400 левови.

По успешните турнеи низ многу градови во Бугарија каде живееја поголеми групи емигранти од Македонија, што беа организирани во сезоните 1900/01, 1901/02 и 1902/03, театарот на Чернодрински замина на гостување во **Кралството Србија** на 4 декември 1903 година. Пристигнувањето на македонскиот театар во Србија, кога за Македонија и за судбината на македонскиот народ по илинденската епопеја се зборуваше речиси на секој чекор со пиетет и восхит, беше поздравено како првокласен културен настан. Во придружба на театарот, во текот на оваа турнеја, се наоѓаше и **Крсте Мисирков.** Оттаму, театарот беше не само во уметничка туку и во политичка смисла екипиран со луѓе способни да ги презентираат културните дострели на македонскиот народ, а во исто време и неговата самобитност, неговиот јазик и вредностите на бројните составки на неговата традицонална култура. Симпатиите на домаќините кон презентантите на сето ова беа повеќе од искрени. Со турнејата низ Србија практично започна една проширена пропагандно-уметничка дејност во позголемени рамки и главно во средини што не беа населени со емигранти од Македонија. На тој начин вистината за нашиот народ, искажана со помош на драмската реч, започна да се пробива и кон териториите на север од Македонија.

Првите четири претстави беа организирани во Белград. Премиерната изведба беше одржана на 10 декември во Народното позориште а наредните три на 12, 13 и 14 декември 1903 година. Последните три претстави беа организирани во салата „Коларац“ каде, во тој период, настапуваше театарот „Орфеум“ на чело со Брана Цветковиќ.

По престојот во Белград театарот тргна по внатрешноста на Србија на 18 декември. По тој датум, театарот гостуваше во Крагуевац, Пожаревац, Ниш и Врање, каде исто така беше топло примен и поздравен.

Впрочем, ехото од оваа турнеја беше мошне позитивен, особено во печатот. За илустрација на оваа констатација можат да послужат поголем број


Български Конституционенъ Клубъ
Солунъ.

Въ недѣля на 23 того въ театъръ „Еденъ“

I. ПРѢСТЖПНИКА

Лица:

II. ЖЪТВА

ЦѢНИ НА МѢСТАТА

Отъ Б. К. Клубъ.

Плаката од 1909 година којашто го најавува настапот на театарот на Војдан Чернодрински во Солун

оцени објавени во весниците. Така, во белградска **„Штампа“**, меѓу другото, е истакнато дека **„Македонската крвава свадба“ беше презентирана со вонредна топлина, со крајно успешно соживување со реалниот живот што беше сликан... „така што секоја пофалба што ќе ја упатиме на адреса на оваа одлична млада група на Македонскиот театар, ќе биде недоволна“.**

Во новосадска **„Застава“** (14 декември 1903) театарскиот хроничар посебно истакнува дека нему и на гледачите **...„срцето им се кинеше гледајќи ја и слушајќи ја оваа претстава... Тие како што можевме да видиме, се борат и гледаат уверливо и вистински на секој начин да ги изнесат своите маки и страдања, за да ги придобијат за себе, освен своите браќа, и другиот образован свет“.**

За претставата „Македонска крвава свадба“ поточно за нејзината уметничка реализација пред публиката во Србија се зборуваше дури и неколку години по турнејата. Така, **Драгомир Јанковиќ** во „Српски књижевни гласник“ (бр. 4 од 1907 година) укажува дека некои од реализираните улоги во пиесата беа ослободени од стереотипноста а приближени до реалните ликови на најпечатлив начин. Овој свој суд Јанковиќ го искажа при споредувањето на ликовите на Турците на српската сцена кои не се ни од далеку слични на оние живи Турци што ги гледавте, ако си спомнувате, во „Македонската крвава свадба“, која македонските комити ја играа во Народното позориште пред неколку години“.

Врз основата на овој коментар може недвосмислено да се заклучи дека актерскиот ансамбл на Чернодрински, со уметничко-креативната активност, беше на високо ниво. Меѓутоа од сите траги што останаа од периодот на оваа турнеја, најилустративно зборува за неа во еден прилог што во ксерокс-копија ми го испрати м-р Средое Лалиќ од Нови Сад, во 1978 година. Имено збор станува за краткиот но јадровит текст на **А. Гавриловиќ** што тој го објави под наслов **„Пред четвртата книжевност“** во списанието **„Бранково коло“** од 29 април 1904 година. Во оваа визионерска статија, авторот истакнува: **„Зимоска во Белград и уште во некои други градови на Кралството Србија, гостуваше македонската театарска група под водство на Чернодрински. Таа, на македонски јазик, прикажа оригинални македонски драми. Кратко речено, бевме исправени пред обид на нова духовна култура, литература и уметност — македонска. Не треба да се залажуваме. Она што го прикажа Чернодрински не беше жаргон... самата појава на неговата македонска продукција, говори дека стоиме пред зачетоците на нова, четврта, литература на Словенскиот Југ. А ние на тоа му ракоплескавме.“**

Ваквото насетување дека меѓу јужнословенските народи покрај бугарскиот, словенечкиот и српскохрватскиот јазик, започнува да се афирмира и македонскиот јазик, како одделен, самостоен, беше вистина што ја потврди иднината. Меѓутоа, ова согледување во соседна Србија не значи дека македонскиот народ не беше свесен за посебноста на својот јазик, за постоењето на сопствена култура и за суштествување на сопствена самобитност. Во случајов со театарот на Чернодрински, односно во врска со неговото гостување во Србија, битно е тоа тоа што вистината за борбата на македонскиот народ за национално ослободување уште подлабоко и понепосредно се шириле и меѓу српскиот народ. Оттаму, театарот на Чернодрински беше еден од значајните факели, што се своите светлечки пламени ја доосветлуваше борбата што македонскиот народ ја водеше за да ја извојува својата слобода и правото на рамноправен третман со сите други народи на Балканот.

Но, турнејата на Чернодрински во Србија беше вреднувана, исклучиво во политичка смисла, и спротивно. Имено, големосрпските шовинисти и претенденти за совладување на Македонија, ја шират дезинформацијата дека зад гостувањето на македонскиот театар се крие бугарска пропоганда и сл. Со вакви информации предничеше весникот „Македонија“, што ги пренесоа и некои други весници. Сепак, ваквата пропаганда, што беше директно насочена против најсветлите идеали на македонскиот народ — неговата борба за целосно афирмирање, беше проврана од страна на српската прогресивна јавност, на оние во српското општество што водеа напред кон сеопфатен просперитет

Инаку, турнејата во Србија му нанесе големи непријатности на Чернодрински откако се врати во Бугарија. И таму, големобугарските шовинисти безобзирно го клеветеа и обвинуваа,но сега како носител на српската пропаганда и сл. Од „борците“ за оживотворување на санстефанската фикција, друго нешто не можеше ни да се очекува.

Од сè што досега е речено, произлегува дека Чернодрински беше вистински вљубеник во театарската дејност и дека благодарејќи на тоа не само што ги постави цврстите темели на македонскиот народен театар, туку во исто време одигра ненадоместлива улога во сестраната афирмација на македонската нација. Знаејќи ја силата на сценската реч, тој водеше постојана грижа лично да го збогатува фондот со драмски творби. Наспоредно со ова тој ги ценеше и почитуваше и сите други автори што пишуваа на македонски јазик, а истовремено и сите други директни реализатори на претставите. Во оваа насока посебно ги почитуваше режисерите и актерите. Според Чернодрински, овие луѓе, како заробеници на театарската професија, не еднаш беа принудувани да се самооткажуваат од бројни нешта во интерес на претставите. Нив, вели Чернодрински ги мачеше и... **„глад и мизерување... но, тие како фанатизирани идеалисти веруваа дека се носители на светлината“.**

Неговиот плоден опус, во кој според неговите биографски белешки се вклучени по една мелодрама (**„Срешта“** односно „Средба“ во која се зборува за храброста на гемиџиите) и една опера (**„Цвета“** што всушност е стихуван и музички проследен текстот на „Македонска крвава свадба“ според композицијата на Атанасов), се наоѓаат уште шест едночинки (**„Дрвари“, „Лесничари“, „Меаната“, „На Нова година“, „Мајстори“ и „Свадба“**) и следните седум поголеми драмски творби:

1) **„Бурите на Вардар“** (драма во пет чинови во која се опишува борбата на Македонците против асимилаторската политика на големосрпските шовинисти);

2) **„Духот на слободата“** (драма во која се зборува за херојството на македонскиот народ во Илинденското востание и неговите страдања по задушувањето на оружениот отпор);

3) **„Македонска крвава свадба“** (драма во пет чинови што се посветени на битова проблематика во која се слика и самоволието на осилените феудалци; тоа е неговото најпопуларно дело што беше трипати печатено од авторот и еднаш од нашите иселеници во САД);

4) **„Од главата си патиме“** (драма во која се осудува разбивањето на единството на револуционерните сили, поради егоистички тесногради и други интереси на поединци);

5) **„Робот и агата“** (драма во пет чинови во кои се раскажува како Македонецот во услови на тешко ропство се бори против теророт и експлоатацијата);

6) **„Слав Драгота“** (драма што ја слика традицијата на Македонците по поразот на Беласица,

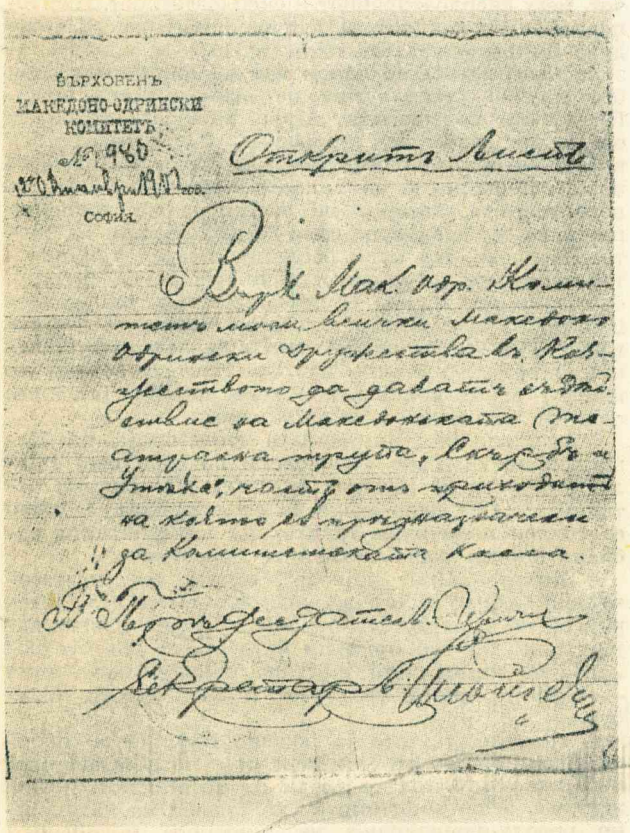
поточно ослепувањето на војниците на Самоил од страна на суровиот византиски император Василиј II); и

7) **„Цар Пир“** (трагедија во пет чинови, гледана низ историска ретроспектива на соседниот албански народ).

Ваквата плодна активност на Чернодрински укажува дека неговиот придонес во развојот на македонскоит театар и националната драма, вонредно е голем. Оттаму, неговата основоположителска улога станува уште позначајна и покомплексна.

Ниеден аналитичар на неговиот плоден творечки живот не може да ја заобиколи констатацијата дека тој е универзален дух во целосно значење на поимот, човек кој со својата неуморна дејност помагаше да се продлабочува не само уметничката компонента, туку непосредно со тоа и да се поттикнуваат идејно искристализирани ставови по националното прашање, револуционерната борба и социјална насоченост. Чернодрински е со јасни мисли и во неговите пораки нема колебања по најсуштествените прашања и проблеми. Оттаму, неговото творештво и дело никогаш не губат од својата актуелност, од својата свежина и од својата динамичност. Во спротивно, неговата уметничка и патриотска активност не ќе можеше да се чувствува со толку голема присност од современите поколенија.

Од година во година, од сезона во сезона Чернодрински ја унапредуваше дејноста на својот театар. Тој се трудеше постојано да ја збогатува со содржини што најмногу му соодветствуваа на даденият миг, на актуелната тема. Поради тоа тој театарот го сфаќаше и разбираше не само како можност за уметничко искажување, туку во исто време и како лично учество во револуционерното


ВЪРХОВЕНЪ
МАКЕДОНО-ОДРИНСКИ
КОМИТЕТЪ
№ 960
София

Откритъ листъ

Уверение со кое се бара македонските друштва да ѝ излезат во пресрет на трупата „Скрб и утеха“

движење на својот народ, бидејќи длабоко веруваше дека со помош на содржината на одделни драмски текстови го разгорува патриотизмот. Во мобилизаторската улога на театарот на чие чело стоеше, тој веруваше и затоа што беше убеден дека преку сцената, дека низ репликите на артистите драгоцено се придонесува во афирмацијата на сите духовни составки на македонскиот народ, а во пред во афирмацијата на македонскиот јазик и традиционалната култура во нејзините најсуптилни сфери.

Театарот на Чернодрински по враќањето од турнејата по Србија, работеше со променлива среќа сè до 1907/08 година. Тогаш беше основан новиот театар, **„Македонско-одринскиот театар“**, со кој, покрај Чернодрински, раководеше и **Маждраков.** Овој театар располагаше и со сопствен оркестар. Просторот за неговата дејност се чини како да се стеснуваше, како да беше оневозможуван. Овој факт, наспоредно со барањето на револуционерната организација да се направи обид за дејствување на театар во сама Македонија, придонесе Чернодрински, во придружба на својата сопруга Марија, времено да ја напушти Бугарија и да пристигне во Солун, во летото 1909 година. Тој веднаш по пристигнувањето започна трескавично да работи. Бидејќи располагаше со основниот реквизит (што во неколку куфери го префрли со себе), главна грижа му беше изнаоѓањето на артисти, што во најголем број случаи ги регрутираше од редовите на просветните работници. Така, со позајмената гардероба од Народниот театар од Софија, со ангажирање на охриѓанецот **Пантелеј Куртелов** (беше член на „Македонско-одринскиот театар“) и група други соработници ја прикажа премиерата на делото **„Жетва“** во Солун, во салата на театарот „Еден“, на 23 август 1909 година. Како прв дел на претставата беше прикажана драмата **„Семејството на престапникот“ од П. Циокомети,** па потоа драмата „Жетва“ што всушност е адаптиран првиот чин од „Македонска крвава свадба“, што, меѓу другото, се потврдува и со помош на имињата на главните јунаци **(Благуна, Богдан, Дуко, Нико, Спасе, Трајан, Цвета** и др.), што ги интерпретираа: **Кардакиров-Зуграфов, П. Куртелов, Мончев, К. Трендафилова-Бадева, Марија Чернодинска, Војдан Чернодрински и др. По одржаната претстава во Солун, Чернодрински гостуваше уште во Битола (каде беа подготвени и прикажани 3—4 претстави) и Скопје (каде беше прикажана една претстава на 1 ноември 1909 година).**

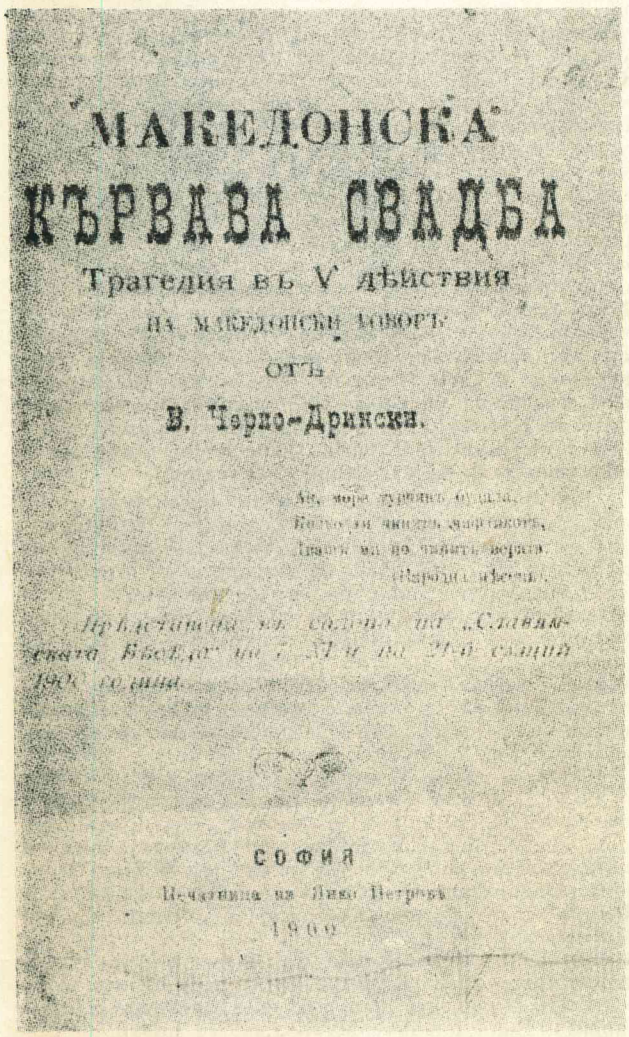
Во текот на подготовките за прикажување на овие 5—6 претстави во Македонија, Чернодрински се судри со бројни проблеми. Покрај пречките што беа резултат на бирократското однесување на власта, Чернодрински се соочи и со големата незаинтересираност на луѓето кои требало да му помогнат. Така, покрај тешкотиите за распродавањето на влезниците, тешко можеа да се ангажираат луѓе за одделни роли, а особено за оние што требаа да ги играат женските лица (поради одбивање да се гримираат; учествување во љубовни сцени и тн.).

Според некои извори, во текот на престојот во Солун, Битола и Скопје, покрај драмата „Семејството на престапникот“ и „Жетва“, беа прикажани и следниве пиеси: **„Булангренови“ (комедија во еден чин), „Зло за зло“, „Мечја кожа“ (од Мишел Провен), „Новиот комет“, „Свадбата на Кречински“ (комедија од А. Сухово-Кобилин) и „Рецепт против тештите“.**

Во ваквиот репертоар на Чернодрински турските власти гледаа антидржавна дејност, па затоа го малтретираа, па дури во една прилика и притворија. Вака оневозможуван, тој се врати во Солун, а оттаму — откако ја прикажаа пиесата „Семејството на престапникот“ во Кукуш — тој пов-

торно емигрира. Во текот на Балканските и Првата светска војна тој е мобилизиран и во војската пак продолжува да се занимава со театарска дејност. По војната тој напиша неколку нови драми (**„Бурите на Вардар“, „Духот на слободата“, „Слав Драгота“ и „Цар Пир“**) и заедно со постариот репертоар, започна да крстосува низ Бугарија. Така работеше со својата група речиси сè до својата смрт, односно до 8 јануари 1951 година.

Во еден период од почетокот на овој век постоеше уште една македонска театарска дружина, поточно театарот **„Слобода“. Тоа е групата на Јосиф Димов Хаџиев** која беше создадена со отцепување од театарот на Чернодрински. Интересно е дека театарот „Слобода“, чии претстави ги режираше **М. Т. Христов,** беше на турнеја во Србија во време кога и театарот на Чернодрински. Својата прва претстава оваа група ја прикажа во „Цирк театар Бугарија“ во Софија, на 1 август 1903 година. Тоа беше пиесата **„Револуционер“.** Приходот од претставата беше отстапен на Македонско-одринското благотворно братство, што зборува дека целите и задачите на овој театар беа идентични со целите и задачите на театарот што го раководеше Чернодрински. Во составот на театарот „Слобода“ беа ангажирани вкупно 17 лица. **Од нив беа 2 деца (В. Димов и Д. Матиев), 4 женски лица (М. Бонева, М. Димитрова, П. Константинова и М. Лештарова) и 11 машки (Г. А. Богданов, П. К. Иванов, В. Клисаров, А. Митров, Ив. И. Неделков, Н. Николов, Ив. Попов, Н. Сотиров, М. Г. Томов, Ј. Д. Хаџиев и Т. Христов).** Во врска со работата на театарот „Слобода“, без оглед на причините што го предизвикаа неговото одделување од Чернодрински, треба да се истакне дека таа имаше позитивно дејство меѓу македонската емиграција во Бугарија. Во тој контекст неговата дејност беше особено благотворна во периодот непосредно пред избувнувањето на Илинденското востание. Како резултат на неговата партиско-пропагандна активност не мал број емигранти се вратија во татковината да земат директно учество во оружената борба.


МАКЕДОНСКА
КЪРВАВА СВАДБА
Трагедия въ V дѣйствия
НА МАКЕДОНСКИ ГОВОРЪ
ОТЪ
В. Черно-Дрински.
СОФИЯ

Факсимил од корицата на првата книга на трагедијата „Македонска крвава свадба“ во 1900 година

Зборувајќи за театарскиот живот во периодот што временски го врамува крајот на минатиот и почетокот на овој век, може да остане голема празнина ако не се спомене името на **Марко Цепенков,** на таа исклучителна личност во културната историја на македонскиот народ. Имено, тука станува збор за неговиот обид да се продлабочи младата национална драмска уметност, со цел натаму да се збогати со нови вредности на штотуку роденият полупрофесионален и професионален театарски живот.

За овој обид на Цепенков се останати соодветни сведоштва. Тоа е неговиот текст на драмата **„Црне војвода“,** што беше објавена во списанието **„Автономна Македонија“** (во бр. 13—25 од 1. X—XII. 1903 година). Во оваа драма, што според зборовите на проф. Воислав М. Илиќ (соопштение на IV Рацинови среби) **„...претставува конкретен обид во циклусот на театарскиот опус“,** е обработен еден настан од 1789 година. Во оваа драма содржинското јадро го претставува судирот меѓу поробениот и поробувачот, меѓу обесправениот и обесправувачот, меѓу експлоатираниот и експлоататорот. Низ тој перманентен конфликт, Цепенков успешно го вградува жигосувањето на сето она што го карактеризира неограниченото самоволие на феудалците кои беа клучен столб, 'рбет на османлиската власт. Практично во драмата „Црне војвода“ остро се осудуваат грабежот, теророт и убиствата што ги вршеа агите и беговите над голоракиот македонски народ. Наспоредно со ваквото квалификување на поробувачите, авторот не застанува на половина пат и не се задоволува само со жигосување на злото. Наспроти, тој нуди решенија според кои престапниците не треба да останат неказнети. Оттаму, озлогласниот Кучок Сулејман, заедно со своите џелати, за извршените злостори плати со својата глава. Тие беа заслужено ликвидирани од одмазднички раце, од страна на оние храбри синови на нашиот народ кои веруваа дека заглавениот клин само со друг клин може да се извади.

Анализирајќи ја ваквата концепција на Цепенков, проф. Гане Тодоровски во еден свој прилог (објавен во „Сцена“ бр. 2 од 1973 година) истакнува: **„Ова дело може да се квалификува како своевиден политички трактат на македонската одбрана против повеќевековните поробувачи“.**

Пиесата „Црне војвода“, според тоа, претставуваше значајно освежување во драмската литература во периодот на нејзиното побележливо појавување. Од тие причини авторот во неа, во фокусот на вниманието ја става најактуелната тема — борбата против ропството и сите негови атрибути.

Политиката што ја водеше ВМОРО во периодот кон крајот на минатиот и почетокот на овој век, како што тоа се гледа од досегашното излагање, беше концепирана во правец на натамошно револуционизирање на широките македонски народни маси. За потврдување на овој факт не се сочувани само материјални докази, туку и бројни

сеќавања на активните учесници во револуционерната борба. Според спомените на неколкумина илинденци, се знае дека скопскиот комитет на Организацијата често се јавувал во улога на иницијатор на разните училишни приредби во програмата да се вклучат и театарски настапи. А ваквиот аматерски труд беше насочен со цел поуспешно да се пренесат некои пораки, што придонесуваа за поефикасно револуционизирање на луѓето.

Слични зафати беа преземени и од страна на раководството на Битолскиот револуционерен округ. На неговата територија, а особено во Битола и некои соседни села, во рамките на општата културно-просветна дејност, беа вклучувани и некои театарски настапи. Така, во Битолската женска гимназија група професори се зафати со сериозни подготовки на претставата **„Егмонт" од Гете.** Изборот на оваа драмска творба не беше случаен. Во неа се расправа за херојската борба на Холанѓаните против суровото ропство што им го наметна шпанскиот суверен Филип II. Пораката од прикажувањето на оваа драма, без опасност нејзините креатори да бидат обвинети за противдржавна пропаганда, беше недвосмислена ако во лицето на Холанѓаните се препознаат Македонците, а во лицето на Шпанците — Османлиите. Примерот покажува дека луѓето настојувале да се снаоѓаат на семожни начини во борбата за поуспешно подигање на револуционерниот дух. Јасно беше дека додека претставниците на официјалната власт при следење на оваа претстава му се одушевуваа на Егмонт, кој стоеше на чело на поробениот народ во борбата против туѓинците, македонските гледачи, обичниот човек од Јени маала или од Баирот **„без било каква претходна агитација... ќе ја разбереше алегоријата и ќе проникнеше во изградената апотеоза на слобоата".** Во ликот на Егмонт тие имаа можност да го препознаат својот безимен Егмонт или Гарибалди; да го насетат идниот пат што води кон слободата, што води кон дефинитивно урнвање на озлогласеното Османлиско Царство, што во светот во тоа време беше попознато под името „Болниот од Босфор".

Во текот на определувањето на репертоарот, поточно изборот на делото што битолските професори одлучија да го изведат, беше заметната интересна и конструктивна дискусија. Во неа беа искристализирани ставовите дека делата од кои македонскиот гледач не може да извлече некоја револуционерна порака, подобро да не се прикажуваат воопшто. Според нивното гледање, прикажувањето на драми со содржина што не му соодветствува на дадениот историски миг кога сите сили беа насочени за револуционизирање на масите, е беспредметен труд без оглед на уметничката вредност на текстот. Кога народот е слободен, кога ги ужива сите неопходни благодети на слободата, тогаш можат да се прикажуваат и дела какви што беа **„Благородник", „Дебелото кокалче" или „Женидба".**

Подготовките за прикажување на „Егмонт" се вршеа мошне темелно и со голем ентусијазам. Сите професори и професорки кои се ангажираа во оживотворувањето на овој проект, редовно присуствуваа на пробите. Некои од нив учествуваа во изработката на кулисите, други во подготвувањето на сценаша, трети во шиење на потребните историски костими и тн. Премиерата, во која главната улога ја толкуваше **прилепчанецот Толе,** беше прифатена со одушевување. Луѓето со денови раскажуваа за оваа претстава и со задоволство се потсетуваа на бескомпромисниот Егмонт, кој со толку голем успех ја раководеше ослободителната борба против туѓинците.

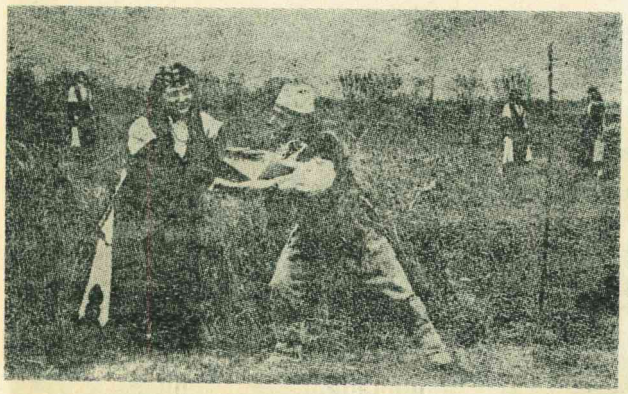
Слични зафати беа регистрирани и во **Штип.** Таму, во учебната 1894/95 година со подготовки на театарски настапи беа ангажирани првоапостолите на ВМОРО — **Дамјан Груев и Гоце Делчев,** кои во тој град учителствуваа. Овие двајца корифеи на националноослободителната борба не само што беа иницијатори на претставите, туку и лично учествуваа во нивното изведување како режисери, сценографи, костимографи и актери.

Тие со помош на своите колеги **Деливанов, Гурков** и др. главно подготвуваа аматерски театарски претстави со револуционерна содржина.

Во ваквата дејност Дамјан Груев имаше и претходно искуство, што беше корисно применето во штипската средина. Така тој, како за тоа на повеќе места пишува д-р Душан Константинов, ја основал една од првите селски драмски секции во основното училиште во **Смилево,** во учебната 1891/92 година. Според овој автор, ангажирањето на Груев во афирмирањето на театарската дејност со определени цели (културно-уметнички и револуционерни), има вонредна заслуга. Благодарејќи на неговиот луциден дух, тој настојуваше да биде искористено сè она што можеше да помогне во продлабочувањето на револуционерната идеологија.

Постојат фрагментарни податоци што зборуваат дека театарската дејност беше застапена и во редовите на револуционерните чети на ВМОРО. Тука збор станува за еден вид **„воен" аматерски театар,** што имаше исти цели и задачи како и другата театарска дејност во Македонија во тоа време. Така, во автобиографскиот труд на **Христо Силјанов („Исповед на еден четник"),** се зборува дека била организирана една театарска претстава пред борците на четата и неколкумина овчари на Сетинска Планина, на 3 февруари 1903 година. Претставата беше организирана во една овчарска колиба, а исполнители биле борците **Абдураман, Кице и Дине Кьусов.** Тие пред „публиката" поведоа разговор во кој беа застапени голем број турцизми. Тоа требаше да биде некој вид неврзана дискусија меѓу еден цариградски Курд и Анадолец. Во тоа надмудрување Курдот со голем успех ја исмеа шовинистичката заслепеност на Анадолецот кој беше одбивен спрема секоја народносна, верска и друга толеранција.

Присутните на оваа приредба, според зборовите на Силјанов, отсрце се смееја, а посебно дедото Јандре чија расположба беше поттикната и од ракијата.



Сцена од I чин на „Македонска крвава свадба", претстава на македонската театарска група „Скрб и утеха" во 1903 година. — Марија Чернодринска (Цвета) и Војдан Чернодрински (Спасе), а во заден план се Фанка Костова, Милка Милчинова (Благуна) и Викторија Петкова (Митра)

По изведувањето на оваа театарска точка, настапи подолга пауза, а по неа беше преминато кон изведување на музичкиот дел на приредбата. Тогаш, под водство на Абдураман, присутните започнаа да ја пеат песната:

— Од сон сладок кој ме буди?
Слатка мајко, послушај;
каков е тој глас љубезен,
што ме буди среденоќ?
. . . .
Ангелот ме вика горе
збогом мајко прошшевај!

Натаму, во текот на оваа приредба беа испеани и уште неколку борбени песни, така што, како истакнува Силјанов, во тој миг секој од присутните... **„би се сретнал со радост со една неочекувана турска потера и би загинал за слобода како вистински херој. Со презир би ја сретнал и би ја победил смртта — како што ни велеше Гоце“**, го заклучува Силјанов сликањето на расположбата во овчарската колиба некаде по 'рбетите на Сетинска Планина.

По разгледувањето на театарската дејност во периодот што го опфаќа времето меѓу последната деценија на минатиот и првите десет години од нашиот век, треба да се истакне дека таа активност е релативно добро развиена и дека се карактеризира со следниве специфичности:

— таа се одвива во две средини — во самата Македонија каде најмногу доаѓа до израз училишната средина; и меѓу македонската имеграција во Бугарија, каде преку полупрофесионална етапа се оформува како професионален национален театар;

— целокупната театарска дејност во овој период, во својата суштина, е подредена на целите и задачите на револуционерната организација, а во прв ред во правец на јакнење на борбениот дух на македонскиот народ;

— јасната идејна определеност на театарската дејност постојано беше насочувана и во правец на нејзиното уметничко издигање; и

— појавата на македонската театарска дејност ја стимулираше и појавата за пишување на првите национални драми, во која насока најголем дострел достигна Војдан Чернодрински, кој поради тоа оправдано се смета за основоположник на македонската театарска дејност.

Грабнувањето на Цвета (сцена од крајот на I чин) во „Македонска крвава свадба“: (1) Марија Чернодринска, (2) Војдан Чернодрински, (3) Фанка Костова, (4) Владо Милчинов (Осман бег), (5) Ризо Ризов (Дуко), (6) Милка Милчинова

Дали ви е познато...

1. Каков бил репертоарот и кои актери играле во Државниот повластен вардарски театар „Боем“ пред Втората светска војна, чиј управител бил Петре Прличко?

— Во 1923 година Петре Прличко станал член на патувачкиот театар на М. Лазиќ. Потоа преминува во трупата на повластениот Тимочки театар на Никола Јоксимовиќ. По кратко време ева го во групата на рускиот хумористичен театар „Биба-бо“. Извесно време поминува и во трупата на Димче Трајковски којшто своите приредби ги одржувал во скопските летни бавчи „Дунѓерски“, „Пролеќе“ и други. Потоа се редат трупите на Милан Јовановиќ-Њања, Миќа Стојковиќ, Миња Милошевиќ и Петар Христиниќ.

— Успесите што ги постигнува и сè поголемата популарност кај публиката го поттикнуваат П. Прличко да основа свој театар. Писателот Вељко Петровиќ, кој работел во тогашното Министерство на просветата, му издал дозвола и Прличко го основа театарот под име Државен повластен вардарски театар „Боем“. Управител: Перица П. Алексиќ-Велешанец. Театарот го сочинувале актерите: Стојан Живановиќ, Нада Првуловиќ, Предраг Дишленковиќ, Ѓуро Драгиќ, Миле Стојановиќ, Павле Угринац, Жарко Митровиќ, Станко Буханац, Трајко Чоревски, Благој Црвенков, Бранко Ковачевиќ, Анита Милошевиќ, Јожица Мали, Тасо Тасиќ, Павле Аџикимов, Димитар Зејковски...

— Театарот е основан 1931 година и во почетокот го носи името „Сина птица“. Во репертоарот се играни претставите: „Госпоѓа Министерка“, „Д-р“ и „Белград некогаш и сега“ од Б. Нушиќ, „Ивкова слава“ и „Зона Занфирова“ од С. Сремац, „Коштана“ од Б. Станковиќ, „Врз грбот на ежот“ од С. Јаковлевиќ, „Хасанагиница“ од Коровиќ, „Вода од планина“ од Ѓокиќ-Плаовиќ, „Хајдук Станко“ од Ј. Веселиновиќ.

— Од македонските автори во репертоарот на овој патувачки театар се претставите „Македонска крвава свадба“ од В. Чернодрински, „Печалбари“ од А. Панов, „Антица“ од Р. Крле.

— Од светскиот репертоар: „Звонарот на богородичната црква“ од В. Иго, „Воскресение“ од Л. Толстој, „На запад ништо ново“ од Е. М. Ремарк и други.

2. Кога и со кои претстави Македонскиот народен театар првпат гостувал во Белград?

— На сцената на Народното позориште во Белград, младиот ансамбл на Македонскиот народен театар гостува од 28 до 31 мај 1946 година и ги прикажува претставите „Чорбаџи Теодос“ од В. Иљоски (двапати), „Татков дом“ од В. Катаев и „Приказна за правдата“ од Маргарета Алигер. На белградската железничка станица гостите ги пречекува министерот за рударство на сојузната влада Бане Андреев, директорот на Народното позориште Велибор Глигориќ, претседателот на Здружението на драмските уметници и трудбеници на Србија Мата Милошевиќ, управителот на Драмското студио Милан Ѓоковиќ, како и многубројни членови на Народното позориште, ученици на Драмското студио, македонски младинци и студенти.

— Во името на Нароното позориште гостите ги поздравил актерот Љубиша Јовановиќ кој посебно подвлекол: **„За првпат ќе се чуе на сцената на нашиот главен град слободен македонски збор“.** Отпоздравил Д. Ќостаров, управител на МНТ, кој подвлекол дека македонскиот народ во слобода првпат добива можност да се развие на културно и уметничко поле.

3. Каде и кога првпат била изведена драмата „Туѓина таѓа голема од Петар Чакар?

— Драмата „Туѓина таѓа голема“ од Петар Чакар првпат е изведена во Детроит, САД, спрати новата 1940 година. За новонапишаната драма покрај скопските весници, бил објавен напис и во белградската „Правда“. Информацијата ја презема една американска новинска агенција и таа се објавува во еден тамошен иселенички весник. Дилетантската трупа на нашите иселеници ја бара драмата со писмо испратено на 20 ноември 1938 година, потпишано од раководителот на драмската секција Џим (Јован) Сантовиќ. Така почнала преписката со авторот кој ја испраќа својата драма на 1 септември 1939 година. Авторот на пиесата бил пријатно изненаден кога Џим Сантовиќ го известил за вонредниот успех што го доживеала претставата пред публиката:

„Од сите наши колонии овде надојдоа луѓе и салата беше преполна. Треба да ми верувате ако ви кажам дека луѓето плачеа како деца. Она што се играше на бината им ги трогна срцата, па ви подарија многу топол и бурен аплауз. Делото толку им се допадна што веќе в недела ќе биде изведена и втора претстава за која билетите се целосно продадени. Заедно со поздравите и топлите желби што ви ги испраќаме сите ние, примете го и овој чек на 30 долари“.

— Во драмата се говори за страдањето на нашите работници-печалбари во Америка и нивните обиди за поорганизирано спротивставување на таквата состојба.

Р. С.

Лабораторија за писатели

Керол Пајн („The Cultural Post“)

Девет млади актери со ракописи во рацете седат во полукругот на сцената во **Центарот за драмски писатели (ЦДП)**, во една мала адаптирана црква во Минеаполис, Минесотеа, САД. Присуствуваме на нивното прво читање на „Боемската бурлеска“, комедија од драмскиот писател-дибитант Мајкл Мекгалијард, 24.

Писателот седи во првиот ред и одвреме-навреме се смее на зборовите што ги искажуваат актерите, зашто така искажани зборовите подобро му звучат отколку на машината за пишување.

„Првпат ги слушам изговорени зборовите на мојата прва целовечерна драма“, вели авторот.

Тој слуша и натаму. Актерите се смејат. Добар знак. Како ли ќе реагира публиката ако (или кога) делото дојде на сцена.

■ Мајкл Мекгалијард е еден од околу 200 драмски писатели кои во изминатата деценија имале можност во Центарот за драмски писатели да си ги слушаат своите драмски дела читани од актерите. Центарот, порано познат како Лабораторија за драмски писатели, е лансирна рампа за надежни драмски автори: место каде што тие можат да ги дотеруваат своите текстови, да научат нешто од оние со поголемо искуство и да најдат помош за маркетирање на готовите дела.

За време на 1981 година, Центарот имаше на „обука“ 17 драмски писатели. Центарот е креативна куќа. Тука ризикот, што секогаш е поврзан со новите дела, се претвора во можност делото да се усовршши и евентуално да му се отвори патот до публиката.

По читањето, во посебната соба за состаноци и разговори во ЦДП, писателот и актерите разговараат и разменуваат мислења. Писателот прибележува:

„Погледни го главниот женски лик. Тој речиси не е во фокусот и се чини не е доволно објаснето зошто таа би го жртвувала дури и животот за антивоениот активист“;

„Предолги ти се сцените во кои имаш по два лика. Ако сакаш да бидеш смешен, направи го тоа со дијалог по кој ќе имаш пауза за публиката да се насмее“;

„Од напишаното остави го најсуштинското. Никој денес не пишува подолги дела од три чина“;

„Имаш шеги, гегови, добар текст, но ќе треба да го изостриш моливот и скратуваш“.

Мекгалијард по третпат седнува на машината за пишување и ја пишува конечната верзија на **„Боемската бурлеска“** откако ја слушна својата драма и откако ги регистрира забелешките на актерите. Може да се случи по уште едно неизведувачко читање, комедијата да ја добие и четвртата верзија.

Во Центарот за драмски писатели се организираат и средби со постари писатели кои пред неколку години токму во него почнувале. На пример, **Џон Олив** веќе е автор на десет драми и веќе може да живее од нивното изведување, додека **Пол д'Андреа**, писател и професор на Универзитетот Минесота, имал можност да ги гледа изведбите на своите дела во Њујорк и Лос Анџелес.

Читањето на делата во ЦДП е мошне важно, смета Олив.

„Актерите ти го читаат текстот и ти кажуваат моше важни нешта што ти можеби би ги сознавал со неколку месеци работа. Тие актери ти се и сцена и публлика“.

Џон Олив објанува како и зошто е формиран Центарот за драмски писатели. **„Тоа го сторија незадоволни писатели во 1970 година за да можат на живо да ги слушаат своите дела што инаку не се изведуваа“.**

Ракописи доаѓаат од целите САД затоа што Центарот е познат и надвор од Минесота. Веќе го сметаат за извонредна форма на прво судирање на младите писатели со сцената, со живиот збор.

Во градовите-близнаци (тоа се Минеаполис и Сент Пол на Мисисипи со 2,2 милиони жители) ризикот од настап е помал отколку во Њујорк. Таму во Њујорк, драмскиот писател треба да биде внимателен: **мора да е циничен и жесток како и секој друг; една уништувачка критика може да му ја врати кариерата за три години.** Во градовите-близнаци критиката не ја има таа моќ. Џон Олив и натаму соработува со Центарот. Не само што таму ги „рафинира“ своите нови дела, туку помогнува во програмата на Центарот што се спроведува по училиштата, колеџите, аматерските театри и слично. Тој исто така предава драмско пишување во некои гимназии во Сент Пол и Минеаполис.

Ленс Белвил е дојден од Њујорк кадешто, немајќи работа како драмски писател, заработувал правејќи клучови. Слушнал за Центарот во градовите-близнаци и ја побарал својата шанса во еден од 42-та професионални и аматерски театари (подобро речено театарски групи). **„Тоа беше вонредно кога се согласија да ми ја исчитаат драмата“,** вели Белвил. Денес Белвил е автор на шест драми за криумчари со алкохол, синдикатите, имигрантите, војниците, Индијанците, и за мултинационалните компании — и сите шест изведени во театрите на Сент Пол. Но сите театри не се кооперативни со Центарот. Кога некој од нив позитивно одговара, тогаш обично добива добро дело готово за сценска изведба. И конечно поради фактот што овие театри не се толку комерцијални како њујоршките или лосанџелоските, производните трошоци се неколкупати пониски, некаде во однос на 3.000 спрема 10.000 долари.

Во последните три години Центарот работеше стотина ракописи од кои половината се веќе изведени а некои од нив како **„Индулгенции во луивилскиот харем“** од Џон Орлок и **„Месечината на Минесота“** од Џон Олив се хит и во другите театри во САД.

Том Дан, директорот на Центарот, е убеден дека ЦДП го верификувал своето постоење.

„Се наоѓаме во нова деценија“, вели тој. **„Ова можам со сигурност да го предвидам: бројот на сериозни драмски автори што ќе ни се јавуваат ќе расте, а ќе расте и националниот интерес дури и побрзо. А театрите што не ќе почнат да ги поставуваат нашите драми најверојатно ќе одумрат“.**

Превод од англиски
Славко Маринковиќ

Републички преглед на премиери

ДОМ НА МЛАДИТЕ „25 МАЈ“ — СКОПЈЕ

„Сопствен театарски проект“

Горан Стефановски:

„ЛЕТ ВО МЕСТО“

Режисер: Слободан Унковски

Сценограф: Мета Хочевар

Костимограф: Ѓорѓи Здравков

Музика: „Леб и сол“

л и ц а:

Михајло	Ненад Стојановски
Ефто	Благоја Чоревски
Султана	Неда Гешоска
Рајна	Мими Таневска
Киро	Кирил Ристоски
Гаврил	Мони Дамески
Кајмакамот	Аџо Ѓорчев
Ангеле	Гоце Тодоровски
Поп Велков	Душко Костовски
Остоиќ	Љупчо Петрушевски
Кир Панајотис	Мехди Бајрактари
Елена	Лилјана Вељанова
Арамија	Мирче Доневски
I зограф	Маријан Талевски
II зограф	Ванчо Чекмаковски

Водач на претставата: Мирка Доневска

Премиера: 9 јануари 1982 година

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Максим Горки:

„ДЕЦА НА СОНЦЕТО“

Режисер: Илија Милчин

Сценограф: Васил Костов

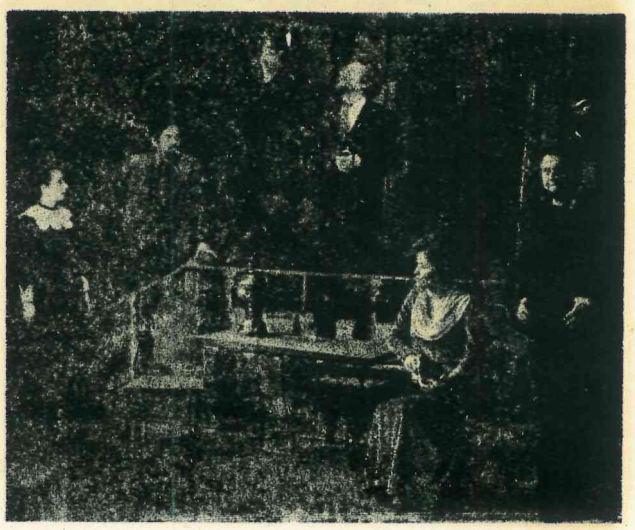
Костимограф: Рада Петкова-Малкиќ

Музички илустратор: Ристо Аврамовски

л и ц а:

Павел Фјодорович Протасов	Трајче Иваноски
Лиза, негова сестра	Лилјана Ракиџиева
Елена Николаевна, сопруга	Евица Глишиќ
Дмитриј Сергеевич Вагин	Блаже Алексоски
Борис Николаевич Чепурној	Благоја Ивчески
Меланја, негова сестра	Лидија Иваноска
Назар Авдеевич	Петар Димоски
Миша, негов син	Димитар Вандески
Егор, бравар	Благоја Спиркоски
Авдотја, негова сопруга	Драгица Ѓорѓеска
Јаков Трошин	Џане Настоски
Антоновна, дадијарка	Правда Илиќ
Фима, собарка	Лилјана Петреска
Луша, собарка	Иванка Ѓорѓиеска
Роман	Најдо Тодески
Докторот	Аџе Михајлоски

Премиера: 12 јануари 1982 година.



МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

Франц Кафка:

„МЕТАМОРФОЗА“

Драматизација и режисер:
Душко Наумовски, к. г.

Сценограф: Бранко Костовски

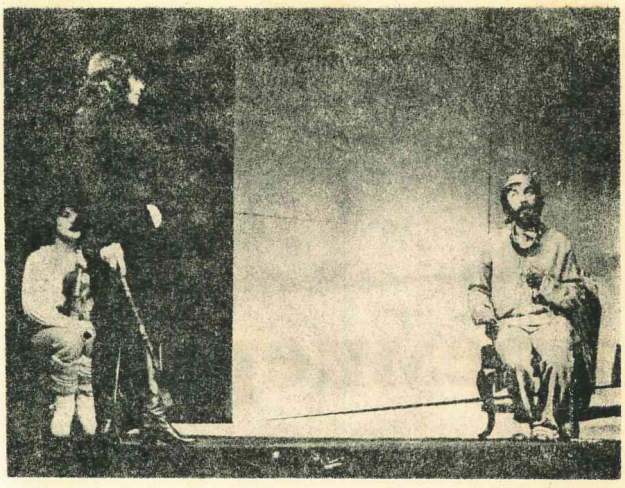
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

Муз. илустрација: Андреј Бељан

л и ц а:

Грегор	Владимир Светиев
Таткото	Ристо Шишков
Мајката	Цветанка Јакимовска
Сестрата	Славица Ковачевиќ-Јовановска Снежана Киселичка
Деловодителот	Кирил Андоновски
I кирајџија	Живко Никлески
II кирајџија	Кирил Коруноски
III кирајџија	Јусуф Абдула

Премиера: 20 јануари 1982 година



ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Јордан Плевнеш:

„ЕРИГОН“

Режисер: Љубиша Георгиевски

Сценограф: Љубиша Георгиевски

Костимограф: Дорис Кристиќ

Музика: „Леб и сол“

л и ц а:

Еригон	Мето Јовановски
Мадам Дибуа	Мери Бошков, к. г.
Исидор Солунски	Петар Темелковски
Малина	Милица Стојанова
Таше	Тони Несторов
Коле	Самуил Стојановски
Евдокија	Ирис Мустафовска
Патриција Сиго	Лилјана Велјанова
Сигфрид Понјатовски	Крум Стојанов Славчо Тасевски
Сен Бернар	Мите Грозданов
Барбисон Болоњи	Ненад Милосављевиќ
Андилена Анаван	Лилјана Георгиевска
Марија Балванера	Снежана Михајловиќ
Кардинал Донателo I	Димитар Гешоски
Цезар	Ѓокица Лукаревски
Самса	Ѓорѓи Тодоровски
Безимениот глас	Сабина Ајрула
Војник I	Љупчо Тодоровски
Војник II	Јовица Михајловски
Матичарот	Самуил Дуковски
Еринија Крафт	Силвија Јовановска
Шарлот	Виолета Шапковска
Емил	Катерина Коцевска
Ротвајлер Несмен	Крсте Јовановски
Исус, рок-пејач	Јаков Дренковски
Деца	Иван Мирчевски Зоран Томиќ

Премиера: 21 јануари 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

Томе Арсовски:

„МАТУРСКА ВЕЧЕР“

Режисер: Ѓорѓи Трајанов

Сценограф: Тодор Максимов

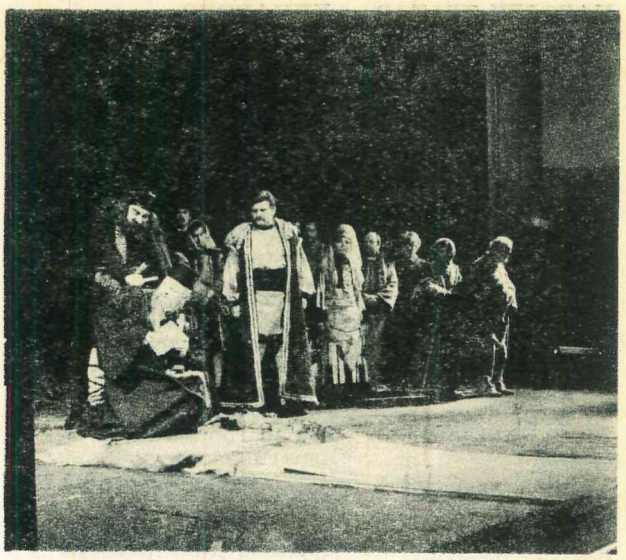
Костимограф: Ѓорѓи Здравев

Музика: Андреј Бељан

л и ц а:

Јошко	Јован Трпески
Ирина	Елица Јанева-Арева
Виктор	Стојан Арев
Јаков Влашки	Филимен Џинес
Бранка	Весна Стојановска-Николовс
Коста	Драган Механџиски
Олумчев	Лазар Атанасов
Професорот	Томе Гагоски
Момчето	Орце Трајановски

Премиера: 23 јануари 1982 година.



НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Петре М. Андреевски:

„ПИРЕЈ“

Драматизација: В. Милчин и Аљоша Рус

Режисер: Владимир Милчин

Сценограф: Елена Танчева, к.г.

Композитори: Драгиша Солдатовиќ,
Љупчо Ристовски

Музичка изведба: група „Пасквелија“

л и ц а:

м а ж и

Јон Мегленоски	Илко Стефановски
Мирче Мегленоски	Борис Чоревски
Дуко Вендија	Петар Стојковски
Јоше Свирачот	Михајло Петровски
Толе Грнчарот	Благој Стефановски
Давиде Недолетниот	Петар Мирчевски
Гоше Љубин	Методија Марковски
Поп Висарион	Димитар Илиевски
Поп Танаско	Сребре Ѓаковски
Војводата	Ацо Стефановски
Капетан Мирковиќ	Јосиф Јосифовски
Витомир	Слободан Степановски
Илија	Димитар Илиевски
Лилјан	Станко Стоилков
Сопотничанецот	Стојан Дамчевски

ж е н и

Велика Мегленоска	Јоана Поповска
Уља Мегленоска	Менка Георгиева
Маса Кулумоска	Олга Наумовска
Дуковица	Ратка Радмановиќ

д е ц а

Ангеле	Александар Стојчевски
Капинка	Светлана Атанасова
Роса	Снежана Велјанова
Здравко	Пеце Стојчевски
Звездана	Нино Ваневски
Децата на Дуко	Емил Петровски
	Дени Петровски

Премиера: 24 јануари 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

Горан Стефановски:

„ЛЕТ ВО МЕСТО“

Режисер: Димитар Станковски
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Елена Танчева
Композитор: Љупчо Константинов

л и ц а:

Михајло	Живко Пешевски
Ефто	Ристо Шишков, к. г.
Султана	Милица Стојанова, к. .г.
Рајна	Љубица Гојковиќ
Кир Панајотис	Анастас Миса
Елена	Светлана Василкоска
Киро	Душан Ѓорѓиоски
Гаврил	Лазе Манаскоски
Ангеле	Илија Струмениковски Драгиша Димитриевски
Кајмакамот	Митко Апостоловски
Господн Велков	Драгиша Димитриевски Илија Струмениковски
Арамија	Бранко Наковски
Востаникот	Перо Величковски
Остоиќ	Страшко Милошевски

Премиера: 6 февруари 1982 година.

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ —СКОПЈЕ

Т у р с к а д р а м а

Ирфан Бељур:

„МЕМЕТ“

Режисер: Наум Пановски

Сценограф: Панче Минов

Костимограф: Елена Танчева

Музика: Андреј Бељан

л и ц а:

Мемет	Атила Клинче
Асан	Салаетин Билал
Бели Емини	Ј'лде Рифат
Фатима	Перих Антуна
Ајша	Сузана Максут
Вајрам	Феми Груби
Ајдини	Зекир Сипаху
Таир	Шерафетин Неби
Керим	Ирфан Бељур
Бекир	Наци Шабан
Али	Зекерија Хоџалах
Зекир	Шефкет Наим
Слугата на Асан	Риат Таир
Едно лице	Абдулрахман Рахман

Премиера: 14 февруари 1982 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

Бранко Варошлија:

„ГАБИ“

Режисер: Бранко Ставрев

Сценограф/
костимограф: Владо Георгиевски

Муз. илустрација: Горан Гиновски

л и ц а:

Магда	Љупка Џундева
Симон	Илија Џувалековски, к. г.
Марија	Јоана Поповска
Богдан	Душко Костовски
Васко	Братислав Димитров
Емилија	Емилија Андреева
Нора	Стојна Костовска Соња Карандулоска
Горски	Кирил Ристоски
Љубен	Гоце Влахов
Владимир	Љупчо Петрушевски
Илија	Кирил Попов
Лидија	Веска Вртева

Премиера: 20 февруари 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Фадил Хаџиќ:

„ПОЛНЕТА ПТИЦА“

Режисер: Кирил Здравевски

Сценограф: Ниче Василев

Костимограф: Блажо Кировски

Музика: Перо Христов, к. г.

Превод: Саша Маркус

л и ц а:

Томо Врчек	Бошко Димитров
Анѓа Врчек	Љубица Пиперевска
Фрањо Чук	Георги Шаламанов
Људевит Хумски	Панчо Босилјанов
Милица Папак	Бранко Бенинов Тинка Србинова
Ѓукица Цуфрај	Васка Минанова
Аница Бобан	Ванчо Крстевски
Саша Врчек	Тинка Ристеска
Уредник	Весна Коцева
Женска странка	Душан Костов Зора Георгиева

Премиера: 27 февруари 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

(Жан Батист Поклен) Молиер:

„ЃАВОЛШТИНИТЕ НА СКАПЕН“

Режисер: Ацо Алексов

Сценограф: Васил Костов

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

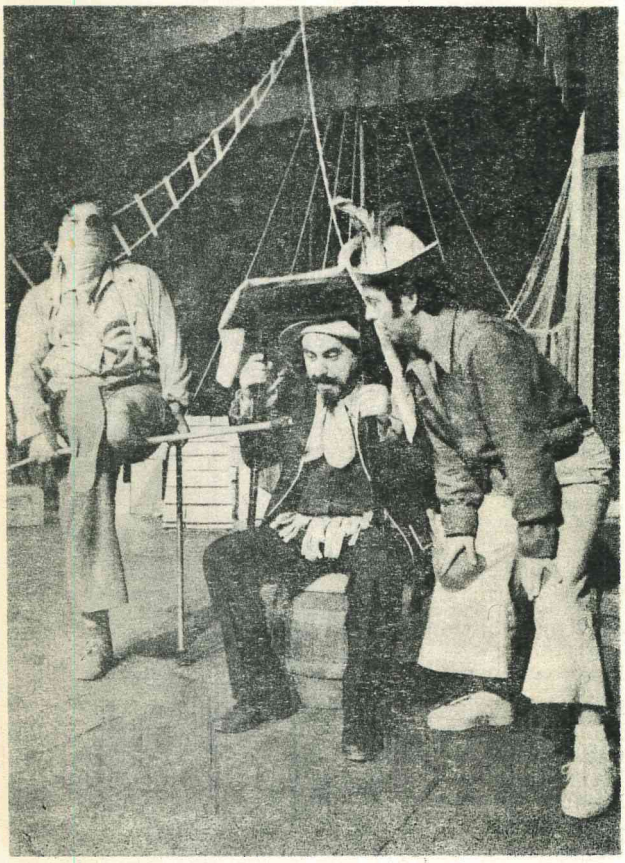
Композитор: Димитар Масевски

Текст за сонгови: Драгољуб Димовск.

л и ц а:

Аргант	Блаже Алексоски
Жеронт	Благоја Ивчески
Октав	Најдо Тодески
Леандар	Петар Димоски
Зербинета	Евица Глишиќ
Хијацинта	Лилјана Петровска
Скапен	Димитар Вандески
Нерина	Правда Илиќ
Карло	Трајче Иваноски
Силвестер	Благоја Спироски
Девојката	Иванка Ѓорѓиеска

Премиера: 6 март 1982 година.



МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

Молиер:

„ГРАЃАНИНОТ БЛАГОРОДНИК“

— комедија во 2 дела —

Режисер: Димитар Христов, к. г.

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Јелена Потрнопиќ

Кореограф: Олга Милосавлева

Композитор: Славе Димитров

Превод: Димче К. Стефановски

л и ц а:

Господин Журден	Димитар Костов
Госпоѓа Журден	Анче Џамбазова Добрила Пуцкова
Лусил	Снежана Конеска Афродита Кирјаковска
Клеонт	Славко Нинов
Дорант	Киро Кортошев
Доримена	Шенка Колозова
Ковиел	Томе Витанов
Николија	Катерина Крстева
Учител по музика	Чедо Камџијаш
Учител по танц	Емил Рубен
Учител по мечување	Ѓорѓи Колозов
Учител по филозофија	Чедо Христов
Кројач	Драги Крстевски
Пјер, слуга	Љупчо Наумчевски
Жан, слуга	Николче Младенов

Учествува и Балетот на МНТ.

Премиера: 7 март 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Душан Ковачевиќ:

„МАРАТОНЦИТЕ ГО ТРЧААТ ПОЧЕСНИОТ КРУГ“

Режисер: Коле Ангеловски

Сценограф: Петар Ангеловски

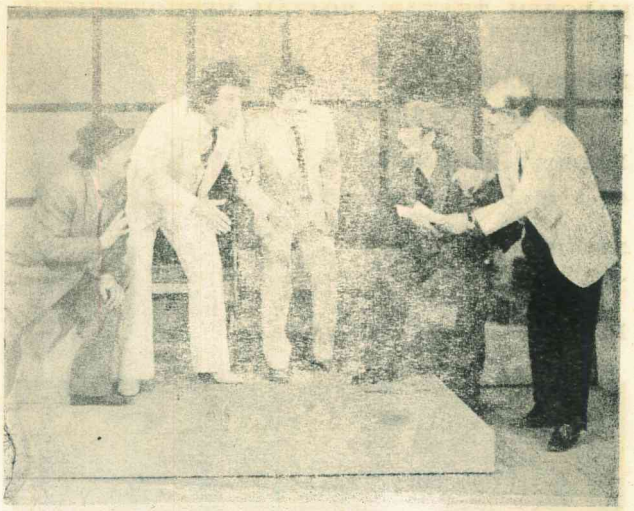
Костимограф: Елена Танчева

Превод-адаптација: Миле Поповски

л и ц а:

Дојчин Топаловски	Коста Цековски
Захарија Топаловски	Петар Стојковски
Вангел Топаловски	Ацо Стефановски
Костадин Топаловски	Јосиф Јосифовски
Менде Топаловски	Методија Марковски
Мица	Радојка Димеска
Пепи Ѓаоло	Борис Чоревски
Сотир Газозата	Илко Стефановски
Ката	Менка Георгиева

Премиера: 13 март 1982 година.



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

Албанска драма

Бранко Пендовски:

„НАСЛЕДНИЦИ“

Режисер: Драган Вељановски

Сценограф/
костимограф: Чедо Христов

Муз. илустрација: Андреј Бељан

Лектор: Хамза Река

л и ц а:

Костадин	Веби Ќерими
Рада	Елхаме Билал
Митруш	Бајруш Мјаку
Перса	Вера Јоза
Виолета	Теута Аjдини
Кузман	Екрем Ахмети
Стефан	Марк Марку
Гласот на Андон	Зија Бериша
Василка	Ајета Рецепи

Премиера: 13 март 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Бранко Илиевски:

„КОМУ МУ Е СЕЕДНО“

Режисер: Ацо Алексов

Сценограф: Васил Костов

учествуваат:
Лидија Иваноска
Трајче Иваноски

Премиера: 20 март 1982 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП

Бранислав Нушиќ:

„СВЕТОТ“

Режисер: Душан Наумовски

Сценограф: Тодор Максимов

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ
Превод: Љубинка Донева

л и ц а:

Тома Миленковиќ	Алеко Протогеров
Стана	Ружа Икономова
Нада	Тодорка Гиразова
Јеликица	Весна Стојаноска-Николоска
	Јасмина Гуњова
Г-ѓа Живковиќ	Јелица Кирова
Г-ѓа Томиќ	— „ —
Г-ѓа Марта	— „ —
Сима Јеремиќ	Томе Гаговски
Тетка Каја	Елица Арева
Учителот по музика	Стојан Арев
Ана	Дафинка Јанева
Стојановиќ	Драги Механциски

Премиера: 25 март 1982 година.

ИСПРАВКА

Во „Театарскиот гласник“ број 18, во критиката за претставата „Бркотница“ (страница 50) критичарот ја наведува Лилјана Вељановска како Сопруга на гувернаторот, а треба **Милица Стојанова.**

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ

Турска драма

Халдун Танер:

„БАЛАДА ЗА АЛИ ОД КЕШАН“

Режисер/
сценограф: Зекир Сипахи

Композитор: Аљуш Нуш

Кореограф: Екрем Хусеин

л и ц а:

Хидает	Сузан Максут
Шерифа	Незакет Али
Измарит Нури	Салаетин Билал
Темел	Зекерија Хоџалар
Дервиш	Џемаил Максут
Нијази	Шефкет Хасан
Дебелиот полицаец	Фехми Груби
Зилха	Јилдиз Рифат
Слабиот полицаец	Енвер Бехџет
Чакал Рустем	Нази Шабан
Теќе Ќазим	Екрем Ахмет
Сипси Селим	Ријад Тахир
Љутфие	Елхаме Билал
Хафизе	Сузан Сејфула
Разија	Муќерем Билал
Расмие	Фаќета Рамадан
Али	Мустафа Јашар
Новинарот	Насер Максут
Ихја Онаран	Абдурахман Рахман
Расих Пијанецот	Љутфи Сејфула
Филиз Онаран	Едис Рифат
Шоферот	Екрем Ахмет
Мадам Олга	Мушереф Лозана
Професорот	Ирфан Бељур
Булент Онаран	Камил Веинер
Жената	Муќерем Билал
Политичарот	Љутфи Сејфула
Суандан Гулптери	Сузан Максут
Шаќир Шаклабан	Насер Максут
Шахинде Шаклабан	Муќерем Билал
Неваре	Јилдиз Рифат
Тарчинзаде Ахсен	Нахџи Шабан
Манијакот Џафер	Љутфи Сејфула
I жител	Екрем Ахмет
II жител	Танкут Ибрахим
III жител	Авди Билал
IV жител	Бекир Нуредин

Оркестар на КУД „Орхан Вели“

Соло гитара	Мехмет Мехмет
Бас гитара	Сали Синановски
Тапани	Хидавер Џемаил
Органа	Шенол Исмаил

Учествува и Битолска група од МНТ.
Премиера: 26 март 1982 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

Бранислав Нушиќ:

„СОМНИТЕЛНО ЛИЦЕ“
— комедија во 2 чина —

Режисер: Димитар Ќостаров

Асистент: Цветанка Јакимовска

Сценограф/
костимограф: Василие Поповиќ-Цицо

Превод: Илија Милчин

л и ц а:

Јеротие Пантиќ, ок. капетан	Петре Прличко
Анѓа, негова жена	Цветанка Јакимовска
Марица, негова ќерка	Анче Џамбазова
Виќа, полициски писар	Љупчо Петрушевски
Жика, полициски писар	Тодор Николовски
Милисав, полициски писар	Душко Костовски
Таса, практикант	Драги Крстевски
Ѓока, аптекарски помошник	Јусуф А. Гулески
Алекса Жуниќ, околиски шпион	Тома Кировски
Чорбаџи Миладин, трговец	Киро Ќортошев
Чорбаџи Спаса, трговец	Ратко Гавриловиќ
Јоса, пандур	Благој Црвенков Ташко Кочовски

Премиера (петта постановка): 2 април 1982 година.